وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون -تيارت-
كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر

مـذكـرة تخرج مقدمـة لنيل شهادة الماسـتر
الموسومة ب:

تلقي المنهج الأسلوبي في النقد الجزائري المعاصر

إعداد الطالبة:
عوين حنان

إشراف الأستاذ:
د. بلقاسم حسيني

لجنة المتناقشة

كراش بن خولة	أستاذ محاضر	رئيسا
بلقاسم حسيني	أستاذ محاضر	مشرفا ومقررا
منقور صلاح الدين	أستاذ محاضر	مناقشا

السنة الجامعية
1439هـ/ 1440هـ - 2018م / 2019م

كلمة شكر وتقدير:

بادئ ذي بدئ شكرا لله الكريم المعين الذي وفقنا وسدد خطانا، ومن قول الله تعالى:

{يا أيها الذين آمنوا كلوا من طيبات ما رزقناكم و أشكروا الله}، سورة البقرة الآية 172.

وقوله أيضا: {لئن شكرتم لأزيدنكم} سورة ابراهيم الآية 07.

واقتداء بحديث الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام: {من لم يشكر الناس لم يشكر الله}

الحمد لله الذي شرف أهل العلم أكمل تشريف، وحمل الإنسان أمانة التكليف، وأشهد أن لا إلاه إلا الله وأشهد أن محمدا عبده و رسول الذي من الله بإرساله وجعل العربية الفصحى لسان مقاله وأتباعه وآله صلاة دائمة ديمونة كاملة بكماله وسلم تسليما كثيرا.

-أما بعد-

أتوجه بالشكر الجزيل للأساتذة الكرام الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة، وأخص بالذكر إلى الأستاذ المشرف " بلقاسم حسيني " الذي رافقني بإرشاداته ونصائحه طيلة مشواري العلمي متمنية له ولكل الأساتذة التألق والنجاح ولا أنسى أن أشكر بعض الأساتذة الأفاضل الذين لا أنساهم لا طالما عشت وأذكر منهم: (بلقاسم حسيني، منقور صلاح الدين، كراش بن خولة، باقل دنيا، بوطرفاية ...)، وشكر خاص للدكتور " نور الدين السد " الذي رافقني إلى غاية نهاية بحثي هذا، ولا أنسى كل من كان وراء هذا العمل من قريب أو من بعيد ولو بالكلمة الطيبة.

الإهداء

أهدي ثمرة عملي هذا:

- إلى أمي ثم أمي ثم أمي إلى العين الساهرة ومصدر الحب والحنان حفظها الله لي ورعاها "أمي الحبيبة".

- إلى من أشبعني بدفء حنانه وحبه إلى من رفعت رأسي عاليا افتخارا بأنني أحمل اسمه الذي علمني الخوض في غمار الحياة، إلى روحه الطيبة رحمه الله وأدخله فساح جنانه " أبي العزيز".

- إلى من أحبني حد العشق أسألك اللهم بقدرتك أن تبارك لي فيه وأن تعطيه الصحة والعافية وأن ترزقه خيري الدنيا والآخرة وأن لا تفرق بيني وبينه أبدا وأن تبعد عنا شر العيون " زوجي الحبيب سليماني محمد ".

- إلى مهجتي وفلذة كبدي إلى توأم روحي وقرة عيني " ابنتي الحبيبة ياسمين ".

- إلى سندي في هذه الدنيا إخوتي وأخواتي (زهرة، عيدة، فاطنة، رحمه، عائشة، سارة، محمد، الطيب، فتحي، مخطار)، وإلى كل الأهل والأقارب وإلى جميع زملائي وزميلاتي.

وفي الأخير رجائي من الله التوفيق في مشواري الحياتي.

حنان

مقدمـــة

مقدمة :

الحمد لله نحمده ونستغفره ونعوذ به من شرور أنفسنا ومن سيئات أعمالنا، من يهده الله فلا مضل له ومن يضلل فلا هادي له. أعز أمتنا بخير كتاب أنزل، نشكره كثيرا على نعمة القرآن الكريم، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء وخاتم المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد،

يعد النقد من أهم الحوافز الدافعة إلى الإبداع الفكري والأدبي، إذ أنه الشق الثاني للعملية الإبداعية، بمختلف مناهجه ونظرياته واتجاهاته، ولذلك فالحركة النقدية الأدبية لم تعرف توقفا بل شهدت تطورات كبيرة ، كما تميزت في كل مرحلة بتفوق منهج نقدي على آخر، وهذا ما كان يضمن لها تلك الاستمرارية التي تتميز بها هذه الدراسات النقدية المعاصرة في العقود الأخيرة من القرن العشرين.

لقد شهد النقد الأدبي أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تطورا ملحوظا وذلك من خلال انفتاحه على مناهج نقدية جديدة أثرت في النص الأدبي واللغوي وفي وسائل تحليل النصوص ومعالجتها، وذلك في ميدان الدرس اللساني الحديث الذي ظهر مع دي سوسير، تجلى ذلك بوضوح في الدرس النقدي الأدبي واللساني مع تلميذه (شارل بالي) CHARLE BALET الذي أسس بدوره (علم الأسلوب) باعتباره علما لغويا معترفا به في الدراسات الأدبية الحديثة والذي يعتبر فرعا من فروع اللسانيات.

وفي ظل انفتاح العالم العربي على مختلف الحضارات الشرقية والغربية أصبحت تنهال عليه علوم ومعارف ومصطلحات ومناهج شتى، ومن بين هذه المناهج نشوء منهج جديد يبحث في لغويات النصوص المنطوقة والمدونة عرف في الدراسات الحديثة بـ : (علم الأسلوب) أو (الأسلوبية) أو الأسلوبيات والذي احتلت دراساته مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة ونال اهتماما كبيرا من قبل الدارسين المعاصرين بمختلف القضايا والمشكلات التي تطرحها الظاهرة الأدبية.

والنقد الأدبي الجزائري كغيره انفتح هو الآخر على مختلف الحضارات وتبنى العديد من النظريات والمصطلحات والمناهج ومن بينها المنهج الأسلوبي الذي تلقاه مع بداية الثمانينات إلى يومنا هذا.

فالأسلوبية بشكل عام هي منهج يدرس النص من خلال لغته والبحث في البنيات الأسلوبية، البنية الصوتية والتركيبية والدلالية، وغايتها في ذلك هو البحث عن العلاقات التي تربط بين هذه البنيات بغية الوصول إلى ما ينفرد به الخطاب الأدبي من قيم وسمات فنية، أي أن المنهج الأسلوبي يغوص في أدبية النص وما يوجد وراء هذه البنيات.

إن الممارسة النقدية الجزائرية كان لها تأثير في حركية النقد العربي الحديث والمعاصر فقد أسهمت بقسط وافر من الجهود ذات التأثير الإيجابي ومن هذه الجهود تلقيه للمنهج الأسلوبي حيث نجد محاولات ولو قليلة لاقت نجاحا نسبيا.

والواقع أن تجربة النقد الجزائري في تلقيه لهذا المنهج تميزت بالخصوصية وذلك بفعل الخلفية المعرفية ونوعية المحاولات والجهود المعتبرة.

إن التطرق للحديث عن الأسلوبية وخصوصياتها الجمالية ومحدداتها واتجاهاتها المختلفة وكيفية تطبيقها على الخطاب الشعري أو الخطاب السردي قد حظي باهتمام النقاد والباحثين الجزائريين إذ أصبح للأسلوب حضور في ساحتنا النقدية الجزائرية.

نجد أن الأسلوبية باعتبارها علما وصفيا تحليليا يهدف إلى دراسة مكونات الخطاب الأدبي وتحليله، استفادت من المتغيرات اللسانية الحديثة، فارتبطت بها ارتباطا وثيقا حيث كانت تندرج تحت ميدان البلاغة ولم تنفصل عنها إلا بعد أن اكتملت مع اللسانيات باعتبارها منهجا واضحا مع رائدها (دي سوسير) DE SAUSSURE فمكنت النقد الأسلوبي في العصر الحديث من دراسة الخصائص الأسلوبية في الخطاب الأدبي دراسة علمية وموضوعية، فمن خلال هذا استفاد النقاد والباحثون الجزائريون من البحث الأسلوبي بحسب اتجاهاته.

اجتهد النقاد والباحثون الجزائريون لمسايرة هذا النشاط المعرفي وتضافرت جهودهم في تلقي المنهج الأسلوبي، فبعضهم اختار جمع الآراء التنظيرية الأسلوبية آخرون زاوجوا بين التنظير والتطبيق باعتبار أن الأسلوبية لها دور فعال في تحليل النصوص الأدبية.

من هنا تبرز أهمية هذه الدراسة انطلاقا من التنظير المعرفي والتطبيق الإجرائي لمبادئ البحث الأسلوبي عند النقاد والباحثين الجزائريين، وبذلك يسعى هذا البحث إلى تقديم صورة واضحة عن جهودهم ومحاولاتهم في مجال الأسلوبية.

حاولنا في بحثنا هذا التعمق في هذه الإشكالية من خلال طرح التساؤل التالي:

- كيف تلقى النقد الأدبي الجزائري المنهج الأسلوبي من خلال التنظير والتطبيق؟

للإجابة على هذه التساؤلات ارتأينا تصميم خطة بحث تمحورت في مدخل جاء بعنوان: (النقد الأدبي في الجزائر) تطرقنا فيه إلى مفهوم النقد لغة واصطلاحا، والنقد الأدبي الجزائري قبل الاستقلال وبعده، ثم فصل أول بعنوان: المنهج الأسلوبي (المفاهيم، النشأة، الاتجاهات) تطرقنا فيه إلى مفهوم الأسلوب لغة واصطلاحا ومحدداته، نشأة الأسلوبية ومفهومها، واتجاهاتها، ثم فصل آخر بعنوان: تلقي المنهج الأسلوبي في النقد الجزائري المعاصر تطرقنا فيه إلى أبرز من تلقوا المنهج الأسلوبي في النقد الجزائري. وأنهينا بحثنا بخاتمة هي بمثابة حوصلة لجملة النقاط المتطرق إليها في هذا البحث المتواضع.

وقد اتبعنا في بحثنا هذا المنهج التاريخي التحليلي، فالتاريخي لأننا تحدثنا عن تاريخ النقد الأدبي الجزائري ونشأة الأسلوبية، والتحليلي لأننا بصدد تحليلي واقع الظاهرة الأسلوبية وتلقيها في النقد الأدبي الجزائري.

إن الغاية من اختيار بحثنا هذا جاء لأسباب أبرزها شغفنا للبحث في المجال النقدي الجزائري الحديث والمعاصر، والوقوف على الظاهرة الأسلوبية والتعرف على مختلف ما يحتويها، وكذلك فضولنا للتعرف على مدى تلقي نقدنا الأدبي الجزائري للمنهج الأسلوبي من أجل سدّ الفراغات التي يعاني منها.

ومن الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث قلة المصادر والمراجع التي تناولت النقد الجزائري في القديم والحديث، وتشعب موضوع الأسلوبية لهذا وجب علينا الإحاطة بكل جوانبها وتعدد مفاهيمها واختلاف إجراءاتها من ناقد لآخر، وهذا ما يستدعي الاطلاع الواسع والدراسة العميقة.

ومن المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في بحثنا هذا بكثرة نذكر:

- عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث.
- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي.
- يوسف وغليسي: النقد الجزائري من "اللانسونية" إلى "الألسنية".
- نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب.
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب... ومراجع أخرى.

وبعد; نأمل أن نكون قد قدمنا شيئا يستحق التقدير ونتمنى أننا وفقنا في بحثنا المتواضع هذا.

وفي الأخير نتوجه بالشكر الجزيل إلى الدكتور المشرف «حسيني بلقاسم» على جهوده ونصائحه ومتابعته واهتمامه كما نشكر جميع الدكاترة والأساتذة الذين درسونا في جميع مراحل التعليم.

تيارت في تاريخ: 2019/09/19

الطالبة : عوين حنان.

مدخل

النقد الأدبي في الجزائر

عناصر المدخل:

1.مفهوم النقد: أ/ المفهوم اللغوي

ب/ المفهوم الاصطلاحي

2.النقد الأدبي في الجزائر: أ/ما قبل الاستقلال

ب/ ما بعد الاستقلال

يعتبر النقد من المسائل التي اهتم بها جل الأدباء والنقاد والمفكرين فهو فن يجب أن يتميز به الأديب قبل الناقد نفسه، فاستعمال مصطلح النقد قديم قدم المعنى العام الذي يحيل إليه المفهوم وتعدد المجالات التي ارتبطت بها، فليس النقد موضوع الأدب فحسب ولكنه موضوع يتسع باتساع المجالات التي تعنى بها وظيفته، والبحث في ماهية النقد يطرح أسئلة عن القيمة والوجود، يستدعي من أجل وضع مفهوم له مراعاة جوانبه الأساسية، وتحديد أهم الروابط التي تضبط مجاله الأدبي.

إن الذي يهمنا من هذا هو النقد الجزائري الذي شهد مسارا تاريخيا طويلا تميز بكثير من التغيرات والتطورات، وهذا المدخل سنعرض فيه أهم ما جاء في النقد الجزائري بداية بالمفهوم اللغوي والاصطلاحي للنقد ثم بالنقد الأدبي في الجزائر.

أولا: مفهوم النقد:

أ/ المفهوم اللغوي:

جاء في لسان العرب أن النقد هو: "تمييز الدراهم وإخراج الزيّف منها، ونقدت الدراهم وانتقدتها إذا أخرجت منها الزيّف، ونقدت فلانا: إذا ناقشته في الأمر، إذ نجد سيبويه أنشد بيتا للفرزدق في وصف الناقة:

تنفي يداه الحصى في كل هاجرة نفي الدراهيم تنقاد الصياريف"[1]

وفي تعريف «الزمخشري» في «أساس البلاغة» نجد أيضا: "نقد: نقده الثمن، ونقده له فانتقده، ونقد النقاد الدراهم: ميز جيدها من رديئها"[2]، يعني أن النقد هو تبيان خال الشيء والكشف عن جيده ورديئه.

وفي المعجم الوسيط: "نقد الشيء، نقدا، نقده: ليختبره أو ليميز جيده من رديئه يقال: نقدت الطائر الفخ، ونقدت رأسه بإصبعي، ونقد الدراهم والدنانير وغيرها نقدا وانتقادا، ميز جيدها من رديئها. ويقال: نقد النثر، ونقد الشعر، أظهر ما فيهما من عيب أو حسن"[3]، ومن هذا نفهم أن النقد هو كلام يفصل به الجيد من الرديء والحقيقي من المزيف.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج14، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ص334.

[2]- الزمخشري: أساس البلاغة، قاموس عربي عربي، تق: ابراهيم قلاني، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 1998، ص687.

3- مصطفى إبراهيم وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا، ج1، دت، ص944.

ومن معانيه أيضا النقد واختلاس النظر إلى الشيء، قال «أبو الدرداء»: "إن نقدت الناس نقدوك، وإن تركتهم تركوك؛ ومعنى نقدتهم أي عبتهم واغتبتهم فقابلوك بمثله"[1].

وكذلك في مفهوم آخر نجد: "السلب ونشر العيوب والمأخذ"[2].

ومن المفهوم اللغوي يتبين لنا أن النقد هو تفحص الشيء والحكم عليه واختياره واستخراج الجيد منه من الرديء أي هو نوع من التقويم بذكر العيوب والمحاسن فيه.

ب/ المفهوم الاصطلاحي:

من المفاهيم الاصطلاحية ما يلي:

"النقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة أو إلى الشعر خاصّة، يبدأ بالتذوّق؛ أي: القدرة على التمييز، ويعبر منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم، خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى، وهي متدرجة على هذا النسق، كي يتّخذ الموقف نهجا واضحا، مؤصلا على قواعد – جزئية أو عامّة – مؤيدا بقوّة الملكة بعد قوّة التمييز"[3].

إن النقد في معناه العام هو أحد الفنون التي تتناول الآثار الأدبية بالتحليل ومنه نجد «مجدي وهبة» يعرفه فيقول: "النقد هو مجموعة الأساليب المتبعة مع اختلافها – باختلاف النقاد – لفحص الآثار الأدبية والمؤلفين القدامى والجدد بقصد كشف الغامض وتفسير النص الأدبي والإدلاء بحكم عليه في ضوء مبادئ أو مناهج بحث يختص بها ناقد من النقاد"[4].

ويعرفه «عبد الله الركيبي» هو الأخر فيقول: "إنه تحليل العملية الأدبية وشرحها ووصفها ثم تفسيرها للآخرين بغرض المعرفة، معرفة مواطن القوة والضعف وبيان مدى الإضافة والتجديد"[5].

من التعريفات السابقة كلها تلتقي في نقطة واحدة هي أن النقد هو تحليل الأثر الأدبي وتفسيره واستخراج مواطن القوة والضعف وتقييمه من خلال التفسير.

1- محمد بن مرسي الحارثي: الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع هجري، مطبوعات نادي مكة الثقافي، 1989، ص33.

2 – أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 2000م، ص115.

3- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص05.

4- طراد كبيسي: مداخل في النقد الأدبي، دار اليازوري للنشر، عمان، الأردن، 2009، ص 02.

5- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت، ص240.

نجد «محمد مصايف» يعرف النقد الأدبي بأنه: "تميز الأثر من الآثار، هذا التميز يقوم على الكشف عن العيوب التي وقع فيها الأديب والمحاسن التي استطاع أن يضمنها لنفسه، ومحاولة تبصيره إلى كل هذه المحاسن والعيوب"[1]. من هذا التعريف يتبين لنا أن النقد هو الكشف عن المحاسن والعيوب في الأثر الأدبي التي يتضمنه.

نجد أيضا «رينيه ويلك» يعرف النقد بأنه: "الحكم على الأعمال الأدبية وعرضها وتعريف الذوق والتقاليد الأدبية وتحديد المقصود بالعمل الممتاز"[2]. من خلال هذا التعريف نستنتج أن النقد هو حكم ثم عرض ثم تحديد وذلك باختيار العمل الجيد والممتاز.

يحاول «قدامة بن جعفر» في كتابه «نقد الشعر» تحديد مفهوم النقد فيقول: "ولن أجد أحد وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام"[3].

فالناقد أثناء نقده "يبحث عن لؤلؤة المستحيل الفريدة الخاصة بالنص الذي يدرسه، والتي لا توجد في النص بالذات"[4]. بمعنى يبحث عن المكامن الباطنة في النص الأدبي ولا يمكن الكشف عن هذا إلا من طرف ناقد يتمتع بكل الشروط النقدية وهذه المكامن يمكن أن لا تتواجد في النص نفسه.

فالنقد يبحث في أسرار الأدب ويكشف عن خباياه من خلال المعاينة والتفسير والتحليل واستخراج محاسن وعيوب النص الذي في صدد دراسته، فهو ضرورة من ضرورات الحياة الاجتماعية والإنسانية والتي بفضلها نصل إلى قمة الإبداع.

---

[1]- محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دط، 1988م، ص19.

[2]- طراد كبيسي: مداخل في النقد الأدبي، ص09.

[3]- قدامى بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، دط، دت، ص89.

[4]- سيد البحراوي: البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص09.

ثانيا: النقد الأدبي في الجزائر

تحدثنا فيما سبق عن مفهوم النقد الأدبي، والآن سنتطرق إلى النقد الأدبي في الجزائر الذي طهر أثناء قترة الاستعمار، فالنقد عندنا عرف تحولات عديدة وتغيرات بدايتها من قبل الاستقلال إلى يومنا، وهذه التغيرات كانت نتيجة الاستجابة لتطورات العصر وكذلك لتطور الحركة الأدبية الإبداعية مما أدى إلى تطور النقد الأدبي الجزائري وهذا غبر سلسلة من الانتقالات خاصة وأن الإنتاج الأدبي الشعري والنثري في الجزائر عرف بتميزه آنذاك.

أ- ما قبل الاستقلال:

مع ظهور أولى الإبداعات الأدبية لدى الإنسان ظهر الفعل النقدي موازيا ومسايرا لهذه الإبداعات، وظل هذا التلازم بين العمل الأدبي والنقد قائما، يصب في مجرى خدمة الحركة الأدبية بعامة، إذ أخذ النقد على عاتقه مهمة تفسير جمال العمل الإبداعي وتوضيح وإبراز طريقة الأديب في الإعراب عن أفكاره، عن طريق تحليل العمل الأدبي فكريا وفنيا[1]. هذا يعني أن مع تطور العمل الأدبي ظهر النقد في الجزائر.

والنقد في الجزائر في هذه المرحلة كان متأثر بثقافة وحضارة كانت تسود البيئة آنذاك وهي ثقافة استعمارية قاسية على المجتمع وهذا ما وضحه الدكتور «مخلوف عامر» في قوله: "إذا كان النقد حلقة في السلسلة الثقافية التي تسود المجتمع في ظروف معينة فإنه من غير شك يتأثر بالوضع الثقافي العام في الوقت الذي يمارس فيه هو الأخر تأثيره الثقافي[2].

إن كل من العمل الأدبي والنقد متكاملان في الساحة الإبداعية والإنتاجية وهذا من خلال قول «محمد مصايف»: "أن الإنتاج الأدبي والإنتاج النقدي متلازمان تلازمهما مفيد للحركة الأدبية والحركة الثقافية معا"[3] هذا دليل على أن كلما تطور الأدب تطور معه النقد ومرحلة قبل الاستقلال

---

[1]- سايحي أحمد: النقد النسقي الجزائري بين الأصول والتجليات، مذكرة لنسل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2018، ص06.

[2]- عامر مخلوف: متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط2، 2002، ص205.

[3]- محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص11.

يعني مرحلة الاستعمار الذي شهد فيها الأدب الجزائري ضعفا وبالتالي عدم نضج حركة نقدية كاملة وهذا راجع إلى الاستعمار الظالم ونضر ثقافته الفاسدة في المجتمع فالاستعمار هو المؤثر السلبي والسبب الرئيسي في ركود حركة النقد وبالتالي عدم اهتمام الأدباء والمفكرين بالجانب الإبداعي والجانب النقدي لأنهم اهتموا فقط بالسياسة وشغلهم الشاغل هو الاستقلال وهذا ما يؤكده «عامر مخلوف» في قوله: "وإذا كان الاستعمار هو الفاعل الرئيسي والمؤثر السلبي في الحركة الأدبية والنقدية في هذه الفترة، فإن هناك عوامل أخرى أسهمت أيضا في ضعف الحركة الأدبية والنقدية وهي معظم الأدباء والنقاد انشغلوا بالجانب السياسي بين نداء الوطن هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الاستفادة من الثقافات الأخرى سواء العربية أو الأجنبية كانت ضعيفة أيضا"[1].

والواقع أن الحديث عن النقد الجزائري، هو شبيه بالحديث عن النقد العربي بصفة عامة، وذلك بأنه يمثل صفحة هامة في تاريخ الحركة الفكرية ولئن حالت الظروف أمام نشره وتطوره.

والنقد الجزائري هو تراثنا، وهو بالنسبة لنا السند القوي، والبحث فيه هو إزالة لما يكشفه من غموض[2].

ومن هنا نفهم أن النقد الجزائري هو واحد من النقد الأدبي العربي، وأن تراثنا هو النقد الأدبي ووجوب البحث فيه يعني إزالة كل م هو غامض وغير واضح.

وفي هذه الفترة لم يكن النقد الجزائري وحده من يعيش في أزمة وإنما نجد النقد العربي ككل: "ولما كان النقد العربي يعيش واقعا مأزوما يمتد عبر العديد من السنين"[3]. هذا دليل على أن النقد الجزائري له تأثيرات عربية أيضا.

ورغم كل الأزمات التي مر بها النقد الجزائري من حالة الركود بسبب الاستعمار الذي ظل يعمل على طمس الهوية وتحطيم اللغة العربية، ونشر الفتنة والفساد في أدبنا الجزائري إلا أن عناك

---

[1]- عامر مخلوف: متابعات في الثقافة والأدب، ص208.

[2]- صفية طبني: النقد الجزائري القديم نظرة علمية في المنهج والمحتوى، مجلة حوليات الأدب واللغات، (أعمال الملتقى الأول الوطني حول النقد الأدبي الجزائري 21-22 ماي 2006)، جامعة المسيلة، كلية الآداب، العدد 02، ديسمبر 2013، ص15.

[3]- وائل سيد عبد الرحمان: متاهة النقد العربي المعاصر، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، القاهرة، ط1، 2008م، ص07.

محاولات ولو بالقليل كانت دليل على عدم انعدام النقد الجزائري، "وهذه المحاولات كانت على شكل مقالات مقتضبة يعوزها التصور النظري والإطار المنهجي، تقم على النظر الوظيفي (الرسالي) إلى النص الأدبي، برؤية تجزيئية تقوم على تصحيح الأخطاء (اللغوية والعروضية) التي تعتري النصوص، إضافة إلى بعض التعاليق السطحية العامة (البلاغية خصوصا) التي تفتقر إلى الشواهد الكافية، فضلا عن نزعة توجيهية صارمة"[1].

ونقاد هذه الفترة لم يتمتعوا بشروط النقد الأساسية التي يجب أن يتميز بها كل ناقد في هذا يقول «محمد مندور»: "الناقد الذي يقف على عتبة المرحلة التأثيرية، مكتفيا بأن يقو: هذا جميل وذاك قبيح، هذا أسود وذاك أبيض، فإنه في الحقيقة لا يعتبر عندئذ ناقدًا على الإطلاق، بل معتوهًا أو مستهترًا، لا يعبأ لما يقوله أحد، ولا ينبغي أن يعبأ"[2]، أي أن الناقد يجب أن لا يتأثر بأي شيء وأن يكون ذو عزيمة خاصة الثقافة "إن المشهد الثقافي الجزائري في بداية القرن العشرين نذير خطر هبت رياحه على الأدب والنقد، ذلك لأن الفكر الثقافي الاستعماري في تلك الفترة كان يسعى ويهدف إلى القضاء على الثقافة المحلية الأصيلة ونشر ثقافة استعمارية بديلة ذات طابع كولونيالي مهمته طمس المعالم الثقافية والوطنية والتاريخية، بما فيها الموروث الأدبي والنقدي، في ظل هذا الجو الثقافي القاتل كان من الصعب الحديث عن حركة نقدية جزائرية ناضجة ومكتملة، وهذا أمر طبيعي له ما يبرره وهو أن الحركة النقدية الأدبية في الجزائر في النصف الأول من القرن العشرين اتسمت بالضعف والاضمحلال والركود على عكس ما شهدته في النصف الثاني منه"[3]، وهذا ما ذكرناه سابقا حول المشهد الثقافي وأثره على الأدب والنقد في ظل الاستعمار هكذا تداخلت المؤثرات (الأدبية والنقدية)[4]، وذلك يعني اختلاط في المفاهيم والمصطلحات ولم تتحدد بذلك وظيفة الأديب

---

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2002، دط، ص09.

[2]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ط2، ص11.

[3]- عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م، ص07،08.

[4]- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص250.

من الناقد فأصبح الأديب ناقدا والناقد أديبا، واختلطت الأفكار كل منهما مما جعل خلط في شروط منهما مما أدى هذا إلى فوضى شهدها النقد الجزائري آنذاك.

تميزت الحركة النقدية في بلادنا في فترات، نبغ رجالها في الأدب والشعر ومختلف الآداب والفنون والعلوم، وهذا الذي جعل النقاد يقفون على مختلف الظواهر النقدية وأثاروها في تصانيفهم ومؤلفاتهم، فمن هذه الظواهر مثلا: التشكيك في الجديد والدعوة إلى التمسك بالتراث، لأنه بالنسبة إليهم يمثل الدعم بغض النظر عن قيمته الفنية والجمالية، ومن رواد هذا الاتجاه: «أبو القاسم الحفناوي، عبد القادر المجاوي، محمود كحول، وغيرهم...» وقد كانت أحكام هؤلاء عبارة عن أحكام ذاتية عامة تعتمد على الانطباعات الآنية وعلى الوقوف عند الجزئيات حين يعمد بعضهم إلى الموازنة بين بيت وبيت أو عند المفاضلة بين شاعر وآخر...[1] وهذا يعني دعوة النقاد القدماء إلى التمسك بالتراث القديم ونبذ التجديد.

"وبالتالي فنظرتنا العلمية إلى هذا الجانب تكمن في تخليص فحواه – النقد – من أي زيف قد يلصق به أو يكتفيه، وكذا المناهج التي انتهجها رواده للوصول به إلى مصاف النقد الأدبي"، أي أن النقد ورغم كل الظروف التي تأثر بها إلا أن هناك محاولات جعلت منه ولو بالقليل يخلثه من أي زيف يلحقه.

ودائما ما يراودنا سؤال إلى أي مدى ساهمنا للوصول إلى الحركة النقدية في بلادنا وكيف تطورت؟ هذه التساؤلات يقتضي الإجابة عنها من خلال التدقيق في أدبنا الجزائري قبل النقد ذاته وذلك بالاعتراف بالأدب الجزائري على أنه فن من خلال ما خلفه الأدباء "ولكن مادمنا نعترف بوجود محاولات في الأدب، فمن الحق أن نعترف بوجود محاولات أخرى في النقد، إنها مجرد محاولات تتلاءم مع المستوى الفني لإنتاجنا الأدبي"[2].

---

[1]- صفية طبني: النقد الجزائري القديم نظرة علمية في المنهج والمحتوى،16، نقلا عن بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص32.

[2]- المرجع نفسه، ص16.

لقد ذكرنا سابقا أن هناك محاولات وبالقليل أدت إلى ظهور الأدب والنقد ولو بنسبة معينة "وبالرغم من ذلك فقد شهدت الساحة الأدبية الجزائرية قبل الاستقلال بعض المحاولات النقدية احتضنتها مجموعة من الصحف والمجالات، كان من أهمها المنتقد، الشهاب والبصائر لجمعية العلماء المسلمين، وكان أبرز كتابها نقادا وأدباء أمثال: «محمد البشير الإبراهيمي، أحمد رضا حوحو، أبي القاسم سعد الله، عبد الوهاب بن منصور"[1].

ورغم المحاولات إلا أنه "من المستحيل الحديث عن نظرية نقدية جزائرية – في تلك الفترة – كم اهو شائع ومتداول بين النقاد والدارسين اليوم"[2].

وفيما يلي سنتطرق إلى جملة من العوامل التي أسهمت في ضعف الحركة النقدية من خلال ما أورده الدكتور «مخلوف عامر» وهو أحد المهتمين لتطورات الحركة النقدية الجزائرية من خلال كتابه "مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر" ومن هذه العوامل نذكر"[3]:

1- السيطرة الاستعمارية وسيادة الاتجاه التقليدي.

2- قلة الرصيد التراثي المورث في الأدب والنقد لدى الاتجاه التقليدي بسبب العداء والإقصاء الممارس ضد اللغة العربية من قبل الأتراك والفرنسيين.

3- الدور الهزيل الذي لعبته الصحافة في تشجيع وتوجيه الأدب والنقد على الرغم من أنها جديرة بلعب هذا الدور.

4- ضعف حركة النشر واهتماماتها التي اقتصرت على طبع المكتب الدينية وجرائد ومجلات الحركة الإصلاحية.

5- الموقف العدائي ضد الاستعمار، وعدم إتقان اللغة الفرنسية، الأمر الذي بم يمكن من الاستفادة من النقد الأدبي الفرنسي.

---

[1]- محمد مصايف النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكاب، الجزائر، ط2، 1984، ص05.

[2]- المرجع السابق، ص17.

[3]- مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2008، ص32،33.

6- ضعف حركة الترجمة لدى الأدباء والنقاد الجزائريين نتيجة اهتمامهم الزائد بأدبهم العربي بعامة والشعر خاصة، الأمر الذي لم يمكن من الاستفادة من النقد الأدبي الفرنسي.

فعلا هذه عوامل أسهمت في ضعف الحركة النقدية قبل الاستقلال في الجزائر والحركة النقدية في هذه الفترة مجرد انطباعات نقدية وتصحيحات فقط لا تعدو من هذا الأمر.

ذكرنا سابقا أن الأدب الجزائري جزء من الأدب العربي(*)، ولكن حالت الظروف دون نشر هذه الصفحة أو إلقاء الضوء عليها، فإن ذلك لا يقلل من أهميتها القومية، بل ربما حفز الباحثين إلى بذل الجهود لنشرها ووضعها في مكانها من تراث الأمة العربية الأدبي، وقد كانت الفرص التي أتيحت للحديث عن الأدب الجزائري قديمه وحديثه نثره وشعره، قليلة جدا، حتى لقد ضل بعض الباحثين الطريق، وأساءوا إلى سمعة هذا الأدب في الوقت الذي أرادوا الإحسان إليه.[1]

ولظهور الأديب في الأدب الجزائري مؤثرات متنوعة جعلت منه يعيد حساباته ومهدت له الطريق وفتحت أمامه الكثير من المنافذ، ومن هذه المؤثرات وأهمها ذكرها الدكتور «أبو القاسم سعد الله» من خلال كتابه: "دراسات في الأدب الجزائري الحديث"[2].

1/ المؤثر الغربي: قد اتصلت الجزائر بفرنسا سياسيا واقتصاديا، وارتبطت بها ثقافيا وحضاريا منذ 1930، ولم يبق على الباحث إلا أن ينتظر النتائج، فماذا كانت؟ الحق أن الاحتلال قد استطاع أن يسيطر على مقاليد النواحي المادية في الشعب ويوجهها لخدمته، ولكنه لم ينجح في الاستيلاء على التقاليد الفكرية والثقافية إلا بعد زمن طويل، وهو إذ يبدأ في توجيه هذه النواحي لصالحه لم يجد من أبناء الشعب طبقة كبيرة تعترف له بحق الإشراف على إدارة المؤسسات الثقافية ولذلك تضاءل عدد خريجي هده المؤسسات الغربية في اتجاهها وفلسفتها.

2/ المؤثر الشرقي: نعني به اقتداء الشعب الجزائري بما يجد في الشرق العربي من أفكار واتجاهات وما يحدث فيه من هزات قومية سواء أكان عمادها الماضي ومجده أم الحاضر في قلقه

---

[1]- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص21 (* بحث نشر في مجلة «الرسالة» العراقية العدد 5و6 السنة الثانية 1960).

[2]- المرجع نفسه، ص23،24.

وتحفزه، وقد كان الشرق العربي غنيا بالتجارب العقلية والثورية منذ النصف الثاني من القرن الماضي، تجلت هذه التجارب في علاقته مع الأتراك ومحاولته التخلص من حكم العصور الوسطى الذي سنوه وحافظوا عليه لاسيما منذ بدءوا محاربة القوميات الناشئة في الوقت الذي أعلنوا فيه شعاراتهم القومية (...) ولم يكن الشرق لواقعه المذكور منفصلا عن الجزائر رغم ما بناه الاستعمار من حيطان للفصل بين الجزائريين وأشقائهم فقد كانت كل خطوة تحريرية، أو دعوة إصلاحية، أو ثورة أدبية يصب صداها بسرعة مذهلة إلى الجزائر، وتتفاعل مع الجيل الذي يستقبلها مرحلا مستفيدا من خبرتها وحرارتها، وهكذا كان الشرق العربي مؤثرا حيويا في إحياء الأدب الجزائري...

3/ المؤثر الوطني: "فنعني به مجموعة الأحداث الكبيرة التي ظهرت في الجزائر متخذة لها من السياسة عنونا، من الوطنية شعارا، ومستهدفة جمع الشعب تحت راية واحدة، زاحفة نحو تحقيق آماله في الاستقلال والحرية، والواقع أن هذا المؤثر كان قد تأخر طويلا عن موعده رغم الحاجة إليه"[1] فعلا إن هذه المؤثرات لها دور في ظهور الأديب ذلك أن كل من الأديب والناقد متلازمان وأنه كلما تطور الأدب نضج معه النقد.

واختصارا لقد مرت الحركة النقدية في الجزائر في فترة ما قبل الاستقلال –بمراحل متداخلة ومتشابهة تمثلت في أربعة مراحل:

- **المرحلة الأولى**: تنتهي هذه المرحلة مع الحرب العالمية الثانية، سيطرت عليها النظرة التقليدية التي تعتني بالتراث وتدعوا إلى التمسك به وإحيائه وبعثه، باعتباره نموذجا قوميا خالدا، وبهذا فقد كان النقد الأدبي في الجزائر – في هذه المرحلة – تقدا لغويا وبلاغيا تقليديا سيطرت عليه النظرة الجزئية للألفاظ والمعاني، وقد مثل هذه المرحلة مجموعة من الشيوخ «كأبي القاسم الحفناوي، وعبد القادر المجاوي والمولود بن الموهوب ومحمد بن أبي شنب ومحمود كحول»، وذلك في المحاضرات والدروس التي كانوا يلقونها، أو في الآراء التي كانوا يدلون بها في الصحافة.

[1]- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص25.

- **المرحلة الثانية:** تتمثل هذه المرحلة في الدروس التي كان يلقيها «الشيخ عبد الحميد بن باديس» على تلاميذه، إذ كان يدعوهم إلى القديم والعناية به، كما كان يعلمهم طرائق دراسة الأدب وأساليبه، وقد ظهر ذلك جليا في دراسته لكتاب الكامل للمبرد والأمالي «لأبي علي القالي» وغيرهما، غير أن دعوة «الشيخ عبد الحميد بن باديس» قد غلب عليها الجانب الإصلاحي الذي طبع ثقافته وفكره.

- **المرحلة الثالثة:** مثل هذه المرحلة «الشيخ البشير الإبراهيمي» الذي كان له دور بارز في الحركة الأدبية والنقدية على غرار زميله «الشيخ بن باديس»، وقد كانت إسهامات وآراء «الإبراهيمي» الصحفية، ولاسيما في جريدة البصائر خير موجه للأدباء والنقاد نظرا لما كانت تنشره الجريدة من نصائح وشروط للأدباء والكتاب الذين كانوا يرغبون في الإنشاء والقول كما استعمل «الشيخ البشير الإبراهيمي» ثقافته اللغوية والأدبية الكبيرة في انتقاد الأدباء والشعراء وتقييمهم وتنبيههم إلى مواطن الجودة والرداءة في أعمالهم.

- **المرحلة الرابعة:** تبدأ هذه المرحلة بعد الحرب العالمية الثانية والتي تضاعف فيها الإحساس بالأدب والنقد وأهميتها ودورهما، وعلى الرغم من الصلة التي تربط هذه المرحلة بالقديم إلا أنها تحررت بعض الشيء في أسلوبها وموضوعها، كما طبقت بعض المذاهب النقدية الحديثة كالمذهب الواقعي الذي ظهر واضحا في أدب «أحمد رضا حوحو» ومذهب «ذياب وعبد الوهاب بن منصور ومولود الطياب» وغيرهم.[1]

هذه المراحل تع دون مستوى المحاولات الأدبية على حد تعبير «عبد الله الركيبي»، وتعد أيضا من المحاولات النقدية في الجزائر قبل الاستقلال.

ب- **في الحديث والمعاصر:** أي ما بع الاستقلال.

[1]- المرجع السابق: (عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص239،260، و أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص79،83).

لقد تميزت الفترة السابقة – ما قبل الاستقلال – بالضعف الذي يعرفه النقد الأدبي في الجزائر مما جعله في العصر الحديث أي ما بعد الاستقلال بأن يعيد حساباته ويفتح مجالا لنفسه رغم غياب النقد كفاعلية إبداعية، فإذا تحدثنا عن النقد الأدبي آنذاك فنجد ذلك صعبا، لأن بداياته تتسم بمميزات النقد الكلاسيكي أي القديم وهذا من خلال قول «عبد الله الركيبي»:"كان النقد انطباعا تأثيرا في بداية الأمر وهو الذي يعبر النقدية فيه الناقد عن إحساس وانطباع.

إن المتتبع للحركة النقدية المعاصرة، يجد شبه اجماع لدى أهل الدراية من النقاد على ما يعانيه الخطاب النقدي من أزمات وهي ثلاث أزمات تمثلت في:

1- أزمة التأسيس لكسب شرعية الوجود كأي مشروع فكري.

2- أزمة في المنهج الذي يترجم هذه المشروعية.

3- أزمة في المصطلح باعتباره المفتاح الرئيسي للولوج إلى بوابة العلوم وعالم المفاهيم.[1]

ظهرت التجارب التأسيسية في الجزائر مع التحولات التاريخية والاجتماعية التي عرفها المجتمع الجزائري منذ الفترة التي تعرف بالنهضة في المشرق العربي، إذ وجد الجزائريون أنفسهم أمام المعرفة المشرقية التي كانت قد خطت خطوات إلى الأمام في مجالات مختلفة وكان على المثقف الجزائري أن يتفاعل مع هذه المعرفة، وأن ينخرط في هذه الحركة الجديدة، وأن يبتعد عن النقد القديم الذي خيم على الأذهان فترة طويلة والذي ظل عبارة عن شروح وحواشي وتعليقات نحوية ولغوية على النص الأدبي هذا النقد والملامح القديمة ظل مستمرا يجد من ينتصر له، ولكنه كان يمثل مكانة محدودة، وبعد الاحتكاك المباشر بالمد الثقافي المشرقي وهيمنته على الفكر النقدي الجزائري، إذ كان النقاد يستندون إلى الثقافة المشرقية عن خبرة ووعي فكانوا يطبقون القواعد بإتقان"[2].

في خضم الحركة النقدية التي عرفها المشرق العربي فقد كونت الجامعات المشرقية كافة هؤلاء النقاد المؤسسين ووقعوا تحت تأثيرها وهذا أكده «محمد مصايف» في قوله: "وأخذ مثقفونا في

[1]- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص302.

[2]- علي خذري: تحديث النقد الجزائري الحديث، ص108.

الاتصال مع المشرق العربي بنهضته الأدبية، واتجاهيه التقليدي والحديث"[1]، بالإضافة إلى تأثر النقد الجزائري واتصاله بالمغرب العربي والغرب وذلك بفعل الترجمة والمثاقفة، وهذه تعد روافد لظهور ملامح النقد في الجزائر في المرحلة التأسيسية ومن الذين أسسوا للنقد الجزائري المعاصر نجد «أبي القاسم سعد الله» طبق المنهج التاريخي في كتابه النقدي «محمد العيد آل خليفة» الذي صدر سنة 1961"[2]، ويعتبر أول كتاب نقدي أسس للنقد الأدبي الجزائري المعاصر، كذلك نجد «صالح خرفي، عبد الله الركيبي، محمد مصايف، محمد ناصر...» من خلال الأعمال الأكاديمية التي قدموها.

إن ما يجمع هذه المحاولات والدراسات النقدية في هذه المرحلة أي المرحلة التأسيسية على اختلاف تجلياتها المنهجية هو انطلاقها من التركيز على السياق التاريخي والمحيط الاجتماعي والظروف النفسية والبيئية الخارجية المؤثرة في العمل الأدبي والمحددة لمختلف اتجاهاته وتياراته، والتي تظهر بأشكال متعددة سواء في المواقف والرؤية المعرفية سواء تعلق بالكاتب أو بالظاهرة التي يمثلها إذ تعد هذه الدراسات بهذه بالمناهج الاجتماعية والنفسية والتاريخية أي المناهج السياقية هي محاولات أولى ولا تزال تعمل على التقديم النظري لمختلف هذه التوجهات الغربية، ورغم الانتقادات التي وجهت إلى هذه الأعمال غير أنه يمكن تسجيل بعض المنجزات الهامة التي أنجزها هذا الجيل:

1- جمع النصوص الشعرية والنثرية وتقديمها والتعريف بها.
2- تشكيل صور عامة عن فنون وعصور وشخصيات وظواهر.
3- حصول تطور ملموس في الوعي النقدي بأشكال البحث في.[3]

بعدما أنهينا المرحلة التأسيسية ندخل في مرحلة "تحديث التجربة النقدية، حيث بدأ يتشكل إبدال جديد، ينهض على أساس رؤية جديدة مغايرة لدور النقد وطبيعة الأدب، وأخذ يسعى إلى تجاوز البحث في المؤثرات الخارجية للنص، بغية فهمه وتفسيره وتصنيفه وإبراز قيمته الجمالية، وبذلك بتركيزه على ما يعبر عنه النص، وما يحمله من قسم معرفية، وينادي بالاهتمام بالنص في ذاته بغض

[1] محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص22.
[2] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من (اللانسونية) إلى (الألسنية): ص09.
[3] علي خذري: تحديث النقد الجزائري الحديث، ص109.

النظر عن خلفيته التاريخية، وصارت لذلك مقولة: "النص ولا شيء غير النص" يتمثل ذلك في هيمنة مرجعية جديدة ترهن بصورة خاصة في أعمال «عبد المالك مرتاض» وتحضر من خلال هذا الإبدال مصطلحات جديدة مثل الخطاب والنص والبنية الموحدة، العوامل، الوظائف، الراوي بدل الكاتب، وبدأت تظهر تنويعات جديدة تتجلى في الحد بين التناص، البنيوية، والتلقي، والتأويل، والسياق، والكاتب وما شكل هذه المصطلحات التي بدأت تهيمن على الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة"[1].

وفي فترة وجيزة نقل النقد القديم من المنهج التاريخي إلى المنهج الحديث أي من المناهج السياقية (الاجتماعية، النفسية، التاريخية، الانطباعي) إلى المناهج الحديثة، "ونتج عن ذلك ظهور ما أصبح يعرف بالنقد النسقي (البنيوية، الأسلوبية، السيميائية، التفكيكية... الخ)، وقد تبنت مقولات ذلك النقد نخبة من المثقفين الجامعيين مثل: «عبد المالك مرتاض، بورايو، رشيد بن مالك، سعيد بوطاجين، لخضر جمعي، يوسف أحمد، عبد القادر فيدوح...) والتي كانت ترى بأن الواقع المعرفي في العالم المعاصر أصبح يتطلب معرفة علمية ومنهجية تساير التطور العلمي المتسارع، ومن ثم كانت النخبة المؤسسة للمشهد الحداثي في الخطاب النقدي الجزائري، فقد حاول أصحابها جاهدين تمثل المناهج النسقية والعمل على تطبيقها على النصوص الإبدائية"[2]. فهذه المحاولات والدراسات "تشكل مرحلة التجريب لهذه المناهج، ومن الدراسات التي وضعها «مرتاض» نجد: الألغاز الشعبية الجزائرية، الأمثال الشعبية الجزائرية، النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟، بنية الخطاب الشعري... الخ.

وهذه المرحلة كما قلنا سابقا هي تختص بالنص فقط وفي هذا يقول «عبد المالك مرتاض»: "الانصاب على النص وحده والاحتكام إلى العلم وحده، باعتبار أن الكاتب تنتهي مهمته الإبداعية بمجرد الانتهاء من العملية الإبداعية، فالاهتمام ينصب على عمله لا عليه"[3].

---

[1]- علي خذري: تحديث النقد الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص110.

[2]- وذناني بوداود: خطاب التأسيس السيمائي في النقد الجزائري المعاصر، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر.

[3]- علي حذري: تحديث النقد الجزائري الحديث، ص110، (نقلا عن عبد المالك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص07).

إن جل دراسات «عبد المالك مرتاض» في هذه المرحلة تثبت أن هناك تحول منهجي وتطور في مسار النقد الأدبي الجزائري حقق بذلك قفزة نوعية مفادها التجديد والتنوع أي الدراسات النقدية الأكاديمية، والتي تمثل أكبر منتج للعملية النقدية في الجزائر، مثل: «نور الدين السد، رشيد بن مالك، علي ملاحي، عبد الحميد بوارير، مفتاح بن عروس...» وآخرون ذكرناهم سابقا.

وبهذا تكون القراءات أو "الدراسات النسقية قد انطلقت في رفض المقولات السياقية رفضا لا يخلو من مبالغة وشطط، ومن هذا الدعوة إلى موت المؤلف بقصد تجاوز النقد السيري"[1].

لهذا النص يثبت ما قاله «عبد المالك مرتاض» أن هذه الفترة تختص بالنص فقط لا غير.

ومنه فهذا التحول في المشهد النقدي يعود أساسا إلى تأكد النقاد الحداثيين عن نسبية المناهج، وهي الخاصية التي تجعلها قابلة للمراجعة والتجاوز، باعتبار الدوغمائية (تعني التصلب والتزمت وفرض الرأي بالقوة) في المناهج صارت علاقة من علاقات التخلف والجمود كون النص لا يحتوي على معنى واحد، ولم بعدهم الدراسات النقدية هو البحث عن المعنى وتحديده ومحاولة إرجاعه إلى نية الكاتب ومقاصده، لأن وظيفة النقد لا تتعامل مع النوايا والمقاصد، بل تتعامل مع كينونة النص.[2]

من هنا دخل النقد الجزائري في "مرحلة ثالثة وهي مرحلة تجاوز النص أي أن للنص قراءات متعددة أي النص منفتح على عدة معاني من خلال المزاوجة بين المناهج كما فعل «عبد المالك مرتاض» بالمزاوجة بين البنيوية والسيميائية على نحو ما فعل في كتابه جمال بغداد، وهي إحدى حكايات ألف ليلة وليلة فكان أن شرحه من حيث الحدث والشخصيات والحيز... الخ، متجاوزا بذلك النص والمضمون والشكل"[3]، كما أن جل النقاد وعلى رأسهم «عبد المالك مرتاض» قد تبنوا

---

[1]- خلف الله بن علي: تحول النقد الجزائري من السياق إلى النسق، مجلة المعيار، مجلة دورية محكمة تصدر من المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، ديسمبر 2012، العدد 06، ص19، (نقلا عن أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، ص110).

[2]- خلف الله بن علي: تحول النقد الجزائري من السياق إلى النسق، ص20.

[3]- علي خذري: تحديث النقد الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص112.

مناهج أخرى تدخل في هذا السياق ومن أهمها التفكيكية، والتأويلية، التلقي... الخ، كل هذا ينصب في معنى واحد وهو تعددية القراءة وتعددية المعنى ومن هنا قول «عبد المالك مرتاض»:"من أجل ذلك نجنح لتعددية القراءة، وتعدد الثقافات واختلاف الأزمة وتباعد الأمكنة، كما نميل إلى تعددية هذه القراءة بالقياس إلى الأجناس الأخرى من الفنون"[1].

فعبد المالك مرتاض يعد من أهم النقاد الجزائريين الذي عمدوا على تطور النقد الجزائري "فهو استخدم جهازا مصطلحيا خاصا به مثل السيميائيات، والتقويض بدل التفكيك، والتشريح بدل التحليل إلى غير ذلك من المصطلحات، بالإضافة إلى نقاد جزائريين وضعوا دراسات ولمسات في هذا النقد على خلاف «عبد المالك مرتاض» الذي يعد ملك النقد الجزائري في نظري.

من هنا نستخلص أن النقد الأدبي بالجزائر مر بمراحل كأنها سلم تصاعدي بحيث بدأت بالمرحلة الأولى التي كانت تتميز بالضعف والركود وجل الدراسات النقدية كانت مجرد محاولات انطباعية لا تخرج عن الذاتية والاتجاهات التقليدية، ليصعد تدريجيا إلى مراحل نقد نقلة ممتازة في كمها ونوعيتها حيث تميزت بالتكور بحيث توافدت الكثير من المناهج النقدية المعاصرة إلى النقد الجزائري وبدأت الدراسات النقدية بالانتعاش من خلال الانفتاح على الغرب وعلى الثقافات الأجنبية الأخرى والعربية، حيث تعددت الدراسات النقدية وتطورت مع تباينها حسب المناهج والنظريات المعتمدة، بهذا دخل النقد الجزائري إلى الساحة النقدية العانة وأصبحت له مكانته في النقد المغربي بصفة خاصة والنقد العربي والعالمي بصفة عامة.

[1]- المرجع نفسه: ص113.(نقلا عن عبد المالك مرتاض: التحليل السيميائي لقصيدة شتاشين ابنة الجلبي، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص19).

الفصل الأول

المنهج الأسلوبي

(المفاهيم، النشأة، الاتجاهات)

مباحث الفصل:

1. مفهوم الأسلوب لغة واصطلاحا.
2. محددات الأسلوب (الاختيار، التركيب، الانزياح)
3. نشأة الأسلوبية ومفهومها.
4. اتجاهات الأسلوبية (التعبيرية، البنيوية، النفسية، الإحصائية)

يعد المنهج الأسلوبي من المناهج المعاصرة النسقية التي ظهرت مع منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والتي هزت ألأدب ككل بصفة عامة، والأدب العربي بصفة خاصة من خلال التغيرات التي طرأت على الأدب منذ ظهورها، والمنهج الأسلوبي ينظر إلى النص نظرة شاملة، إذ أنه يشمل كل دلالاته ويغوص في أعماقه، وذلك بالبحث في جميع مستويات بنائه، مما يجعله يحقق تلك اللذة التي كنا نفتقدها مع المناهج السابقة أي السياقية، ومن هنا وجب علينا أن نتعرف على المنهج الأسلوبي، بداية من الأسلوب ومحدداته، إلى الأسلوبية ونشأتها واتجاهاتها.

1- ماهية الأسلوب:

1-1-المفهوم اللغوي:

"الأسلوب في اللغة اللاتينية تقابل كلمة أستيلوس وتعني (الأزميل) أو (المنقاش) الذي نستخدمه للكتابة أو الحفر على الخشب أو الجدران، وقد كان اللاتين يستعملونها مجازا للدلالة على شكلية الحفر، أو شكلية الكتبة، ومع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية، البلاغية، والأسلوبية، وصارت تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير عن ما يريد[1].

ويعرفه "الغيومي" في معجمه "المصباح المنير"، الأسلوب بضم الهمزة: "الطريق والفن وهو على أسلوب من أساليب القوم أي على طريق من طرقهم والسب ما يسلب والجمع أسلوب"[2].

أما في المعاجم العربية نجد ابن منظور في لسان العرب قول: "يقال للسطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، وجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي ي أفانين منه"[3].

---

[1]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000م، ص 43.

[2]- محمد الأمين شيخة، مباحث في الأسلوبية والسرد (مدونة أدبية ونقدية خاصة بنشر البحوث والمقالات)، الأحد 11 سبتمبر 2011، (نقلا عن الغيومي، المصباح المنير، مادة (سلب)، عن عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، ط 1، 2002، ص 104.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1997، مج 3، ص 314.

نجد أيضا الزمخشري في "أساس البلاغة" عرف الأسلوب: "مادة سلب من سلكت أسلوب فلان، طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ..."[1].

كما ورد أيضا عند ابن طباطبا العلوي (322 هـ) مفهوم الأسلوب رغم عدم تسميته لفظا بالأسلوب حيث يشير في معرض حديثه عن طريقة الشاعر إذ رغب النظم فيقول: "المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يتعلق كل بيت يتفق نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها"[2].

كما ورد لفظ الأسلوب في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَابًا وَلَوِ اجْتَمَعُوا لَهُ وَإِنْ يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئًا لَا يَسْتَنْقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ** ﴾[3].

1-2- المفهوم الاصطلاحي:

لقد تحدث اليونانيون القدامى عن الأسلوب في دروسهم البلاغية وعدوه ثمرة الجهد، "الذي يبذله الكاتب في صنعه للكتابة، ومن ثم درسوه من حيث علاقته بالمبدع ثم في علاقته بالمضمون الذي يحمله العمل الأدبي، وكذا علاقته أيضا بالنوع الأدبي أو الإطار الشكلي لذلك المضمون"[4].

يعرف ابن خلدون الأسلوب في قوله: "عبارة عن المنوال الذي لا تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته المعنى الذي هو وظيفة الإعراب"[5].

---

[1]- محمود بن عمر أبو القاسم الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (سلب)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 452.

[2]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، دراسة وتحقيق وتعليق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، ص 11.

[3]- سورة الحج، الآية: 73.

[4]- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، تح: حسين حميد، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 2، 2002م، ص 151.

[5]- عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 2006م، ص 489.

ولنتعرف أكثر على مفهوم الأسلوب وجب علينا تنظيم كل تعريف على حدا من زوايا ثلاث:

- **من زاوية المخاطِب أو المتكلم:**

اللغوي الفرنسي بوفون هو أو من عرف الأسلوب بقوله: "الأسلوب هو الرجل le style est l'homme lui même وهذا التعريف نال قسطا كبيرا من الشهرة والانتشار، وحظا أكبر من الفهم الذي تباين حينا وتطابق حينا"[1].

"نجد تعريف "بوته" فهو "النظر إلى الأسلوب على أنه ضرب من الإنشاء من الدرجة العالية يقوم فيه الأسلوب بالدور الأساسي ومن خلاله يتمكن الكاتب من أن يتغلغل ويكشف عن هوية وباطن موضوعه"[2].

"الأسلوب طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، وتتم الإبانة من خلال هذا الموقف عن الشخصية الأدبية لهذا الكاتب المنشئ، وتفردها عن سواها في اختيار المفردات تأليفها، وصياغة العبارات ونظمها"[3].

ويعرفه أحمد الشايب: "وسيلة الأديب للإقناع، والتأثير"[4]، أي أن الأسلوب هنا يتعلق بالأديب، أو المخاطب.

يقول شارل بالي: "الأسلوب هو الاستعمال نفسه"[5].

"وقد أشار مجدي وهبة في "معجم مصطلحات الأدب" إلى مفهوم الأسلوب، فقال: الأسلوب هو بوجه عام: طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة"[6].

---

[1]- فيلي سندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، 2003م، ط 1، ص 28، (نقلا عن Commte de Buffon (تجليات حول الأسلوبية Discoure sur le style)، باريس، 1953م، ص 13).

[2]- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1993، د ط، ص 13.

[3]- بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 2006م، ص 156.

[4]- أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، القاهرة، ط 7، 1978م، ص 134.

[5]- محمد العزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1982م، ص 27.

[6]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 2010، مج 1، ص 144.

- **من زاوية المخاطب أو المتلقي:**

يقول ريفاتير: "الأسلوب قوة ضاغظة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ الانتباه إليها"[1].

يقول ستندال: "الأسلوب هو تطبيق إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه"[2].

يقول فاليري: "الأسلوب سلطان العبارة"[3]، يعني أن العبارة إذا تحقق فيها الأسلوب أو وُظف فيها تحققت اللذة لدى المتلقي أو السامع.

- **من زاوية الخطاب:**

"لقد حاول الباحث "برند شبلنر" تحديد مفهوم الأسلوب فيما يلي:

الأسلوب ظاهرة أو هو ظاهرة مصاحبة توجد في النصوص المنطوقة أو المكتوب".[4]

- يعرف هيل Ohil، الأسلوب بأنه: "الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة، وإنما في إطار أوسع منها كالنص أو الكلام"[5].

- ويعرفه شارل بالي بأنه: "تفجير طاقات التعبير الكلمنة في اللغة"[6].

- يقول تشيبتشيرين: "الأسلوب مقولة استاتيكية تنسحب بصورة مماثلة على جميع أشكال الفن وتتسم بها الحياة والكلام الجاري"[7].

---

[1]- يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، مقدمات علمية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1999م، ص 162.

[2]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية، التطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2007م، ص 37.

[3]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 144.

[4]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 150.

[5]- محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الجزائر، ط 1، 2010م، ص 76، 77.

[6]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 44.

[7]- المرجع نفسه، ص 158.

- يحدد البدراوي زهران مفهوم الأسلوب انطلاقا من علاقته باللسانيات أو كما يسمي ذلك "الدرس اللغوي الحديث"، فمصطلح أسلوب يطلق على العبارة اللغوية، وهو ينص بداهة على العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني"[1].

- هناك أحكام معرفية للأسلوب نلخصها فيما يلي:[2]

- الأسلوب هو السلوك (عالم النفس).
- الأسلوب هو المتحدث / المتكلم (عالم البلاغة).
- الأسلوب هو الشيء الكامن (الفقيه اللغوي).
- الأسلوب هو الفرد (الأديب).
- الأسلوب هو المتكلم الخفي أو الضمني (الفيسوف).
- الأسلوب هو اللغة (اللساني).

"تشكلت للأسلوب دلالة اجتماعية ترتبط بالطباقة وتدرجها في لسم الحياة الاجتماعية"[3].

كما أن مفهوم الأسلوبية اقترن بالبلاغة، وهذا منذ أوائل الفكر الأوروبي، أكثر من اتصاله بفن الشعر، ولا يوجد سبب خاص لهذا إلا أن الأسلوب كان يعد جزءا من "تكتيك" الإقناع، ومن هنا نوقش بصفة أوسع تحت موضوع "الخطابة"[4].

لخص رجاء عيد تعريف الأسلوب في ستة تعاريف، هي:[5]

1- الأسلوب هو اختيار من جانب الكاتب بين بديلين في التعبير.

2- الأسلوب هو قوقوعة تكشف من داخلها لبا فكريا له وجود أسبق.

3- الأسلوب هو محصلة خواص ذاتية متسلسلة.

---

[1]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص 44.

[2]- فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسنانية، المرجع السابق، ص 26.

[3]- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصر وتراث، المرجع السابق، ص 07.

[4]- المرجع نفسه، ص 07

[5]- نفسه، ص 14.

4- الأسلوب هو انحراف عن النمط المألوف.

5- الأسلوب هو مجموعة متكاملة من خواص يجب توافرها في نص ما.

6- الأسلوب هو تلك العلاقات القائمة بين كليات لغوية تنشر إلى ما هو أبعد من مجرد العبارة لتستوعب النص كله.

وقد قسموا الأسلوب إلى ثلاثة أقسام، هي: "الأسلوب البسيط أو المواطئ Humilis Styles، والوسيط Mediorous Style، والسامي أو الوقور Gravis Styles"[1].

2- محددات الأسلوبية:

أ- الاختيار (الانتقاء Sélection):

الاختيار هو أولى كمحددات الأسلوبية في عملية الخلق الأسلوبي، "فشأن منشئ الكلام أن يختار من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر من اللغة محدودة ثم هو يوزعها بصورة مخصوصة، فيكون بها خطابا، وينطبق هذا على جميع أنواع الخطابات الأدبية وغيرها، يرى بعض الباحثين أن اللغة المعينة هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير، ومن ثم فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة، ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين"[2].

يمكن أن يحدث الاختيار بطرائق مختلفة تتوزع بين المستوى اللساني في الرسالة اللسانية، والمستوى المرئي في الرسالة المرئية والحركية، وإن هذه المستويات التي يحدث فيها الاختيار إنما تتطلب وصفا على مستويات عدة كذلك (...، إن الأسلوب في قول ما هو نتيجة لبضعة اختيارات بين مظاهر ممكنة ومختلفة للحدث السيميوطيقي نفسه (...) ويمكن لهذه الاتختيارات أو توصف بشكل تقني على المستويات المختلفة التي تراعي في كل مستوى سيميوطيقي.

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 170.

[2]- المرجع نفسه، ص 173.

الفونيمات والأنساق والبنى فوق الجزئية في الرسالة الشفوية، والوحدات التشكيلية، والأيقونية في الرسالة المرئية، ومن جهة النظر المنهاجية (الميتودولوجية)، فإن هذه الاختيارات يمكن أو توصف بطريقتين مختلفتين، فعلى أساس كمي، يمكن أن يوصف كلام معين بوصفه مركبا جديدا من التكرارات (...)، وعلى أساس كيفي، يمكن أن يوصف هذا الكلام بوصفه شبكة خاصة من التضمينات والتناقضات والتغايرات والإطنابات ...) التي تقام بين السمات الأسلوبية المختلفة[1].

يعم الكاتب إلى اللغة فيصفها بأنها خزان جماعي يختار منه مفردات يختارها كي يصب فيها ما تجيش به نفسه من مشاعر أو أحاسيس وانطباعات، ومنه نعتبر الاختيار أو الانتقاء خاصية من خصائص البحث الأسلوبي، ومنه يبقى الاختيار من العمليات المساعدة على كشف تفرد الكتاب من خلال اللغة أو من خلال أسلوبه المتمثل في اللغة المعجمية[2]، يعني أن الاختيار بالإضافة إلى أنه محدد هو أيضا خاصية من خصائص البحث الأسلوبي التي تساعد على كشف خلفية الكتُّاب والمبدعين، وهذا بواسطة اللغة التي تمثل أسلوبه.

ولقد كان "كراسو" يحدد ظاهرة الأسلوب بأنها اختيار، وكان يراعي ثلاثة عناصر أساسية في هذه العملية وهي: الباث والمتلقي والخطاب أو الحدث اللساني، فهو يقول: "إن قانون الاختيار ليس وقفا على الظاهرة الفنية في تعريف الحدث اللساني، وإنما هو عقد من الوعي المشترك بين الباحث والمتلقي في جهاز التواصل عامة[3].

يقول الباحث الأسلوبي الألماني أوالريش بيوشل: "إن الأسلوب كاختيار يجعل منحى الإنتاج موضوعيا بشكل واضح وذلك لأن الاختيار هو النشاط الفرعي في العمل اللغوي الذي يثبت فيه

---

[1]- حسين بوصوفة: مستويات الانزياح في كديوان كتابات على رمل باردة للصافوطي – دراسة أسلوبية – مذكرة لنيل شهادة الماستر، قسم اللغة والأدب العربي، جمعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، 2015م، (نقلا عن حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 55، ص 56)، ص 26.

[2]- بن حمو حكيمة: البنيات الأسلوبية في ديوان (لا شعر بعدك) للشاعر سليمان جوادي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2012م، ص 12، 13.

[3]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، (نقلا عن Gressot, le sstyle et ses techniques, 7ème ed, D.U, F, 1974, Paris, P 4.)، ص 175.

كيفية التعبير عن طريق اختيارات، وعلى الرغم من أن مفهوم الاختيار يتضمن حرية الانتقاء إلا أن استخدام الوسائل اللغوية معقد في كثير من الاتجاهات، وذلك بواسطة معايير أسلوبية، فأسلوب النصوص مصاغ عن طريق عملية اختيار معللة أو عن طريق عملية اختيار حرة في الواقع، وكذلك بواسطة استعمال الوسائط اللغوية حتما أن يختار الكاتب من بين معايير الأسلوب أي من الأنماط الأسلوبية، وإلى أن يتم اتخاذ القرار حول هذا الاختيار لا يمكن أن يتوقع إلا استخدام وسائل لغوية محددة تماما[1]، فالأسلوب كاختيار يجعل من الإبداع موضوعي يعني أن المبدع أو المؤلف يكون أمام خيارات موضوعية وألفاظ لغوية وجب عليه تنظيمها، فالاختيار يتضمن حرية الانتقاء في استخدام اللغة وألفاظها من خلال الموضوع الذي يختاره ويعبر فيه.

"ارتبط الاختيار بمفهوم الأسلوب، واعتبر حدا فاصلا بين الجمالي وغير الجمالي، فالكلام لا يمكن أن يكتسب صفة الأسلوب إلا إذا تحققت فيه جملة من الظواهر أو المسالك التعبيرية التي يؤثرها الشاعر أو الأديب – والمرسل عموما – على بدائلها التي يمكن أن تحل محلها، والتي هي أكثر ملائمة لتصوره وأفكاره، وهذا هو المبدأ الأساسي لتحليل الأسلوب"[2]، فالاختيار هنا هو الذي يكسب الكلام صفة الجمالية والغير الجمالية.

وقد أشار "حازم القرطاجي"، إلى عملية الاختيار بصورة غير مباشرة، وذلك عندما تحدث عن اختلاف الأساليب عند الشعراء في قوله: "هذا الامتياز يكون بأحد طريقتين إما بأن يؤثر في شعره أبدى الميل إلى جهة لم يؤثر الناس الميل إليها، ولم يأخذوا فيها مأخذه فيتميز بهذا عن شعرهم، وإما لأن لا يسلك أبدا في جميع الجات التي يميل بكلامه إليها مذهب شاهر واحد، ولكن يقتفي أثر

[1]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، (نقلا عن Gressot, le sstyle et ses techniques, 7ème ed, D.U, F, 1974, Paris, P 4.)، ص 175.

[2]– بومبعي جميلة، هاجر متقن: حدود التواصل بين البلاغة والأسلوبية، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، كلية الآداب (مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب)، العدد 14، جوان 2018م، ص 185.

واحد في ميل إلى جهة، وأثر آخر في الميل إلى جهة أخرى وكذلك في جهة يأخذ مذهب شاعر فتتكون طريقته طريقة مركبة فيتميز كلامه كذلك وتصير له صورة مخصوصة"[1].

يوضح هذا النص قيمة التمايز الذي يكمن في اختلاف أساليب الشعراء كلٌ على حسب ثقافته ومذهبه دون أن تأثر شاعر على آخر مما يكسب الأسلوب خصوصية وتميز.

الأسلوب اختيار واع يسلطه المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات، وإلحاح هذا المنحى على أن الأسلوب عملية واعية تقوم على اختيار يبلغ تمامه في إدراك صاحبة على مقوماته هو الذي يحدث خط الفصل بين التقديرات الفلسفية للأسلوب وتقديراته الموضوعية التجريبية"[2]، يوضح هذا النص أن الاختيار يتحكم فيه المؤلف بشكل واع بواسطة اللغة، وهذا بشكل موضوعي وتقديري فلسفي.

"يهدف الاختيار في منطق البحث اللغوي الحديث إلى الانسجام في علاقات التواصل بين الباث والمتلقي، وبالتالي فإن الاختيار يتم على مستوى اللفظ أولا ثم ينتقل إلى نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال ومن هنا كان الأسلوب في عرف الدارسين يقصد به العبارة اللفظية المنسقة لأداء المعاني، وهو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن المعاني، قصد الإيضاح والتأثير"[3]، فالأسلوب كاختيار هو يهدف إلى الانسجام، وبالتالي هو وسيلة للتواصل بين الباث والمتلقي، على مستوى اللفظ ثم إلى نظم الكلام مما يؤدي إلى تحقيق الإيضاح والتأثير.

"يقول ابن المدبر في ظاهرة الاختيار ما نصه: "وليس شيء أصعب من اختيار الألفاظ وقصدك بها إلى موضعها، لأن اللفظة تكون أخت اللفظة وقسيمتها من الفصاحة والحس ولا تحسن

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 165، (نقلا عن منهاج الخلفاء وسراج الأدباء)، ص 366.

[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 1982م، ص 74، 75.

[3]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 175.

في مكان غيرها"[1]، يوضح هذا النص أن أصعب شيء هو اختيار الألفاظ لأنها هي الأهم في عملية الإبداع.

الاختيار في الأدب يخص الأديب الذي شأنه شأن الرسام في القول التالي: "فشأن الأديب شأن الرسام الذي يبدع لوحة ما، فهو لا يخترع ألوانا لم يسبق إليها وإنما يستعمل الألوان ذاتها التي يستعملها رسام آخر، فيختار منها ما يناسب موضوع لوحته، ويمزج بعضها بعض، ويستعمل هذا اللون في هذا الموضع وذلك في غيره، وكذلك الأديب فهو لا يخلق لغة جديدة، إذ هي بناء مفروش عليه من الخارج"[2]، هذا النص ينطبق على المبدع فهو يختار الألفاظ ويضعها في مكانها المناسب هناك نوعين من الاختيار:[3]

1- اختيار محكوم بالموقف والمقام: وهو اختيار لفظي يهدف إلى تحقيق هدف عملي محدد، وربما يؤثر فه المنشئ كلمة أو عبارة على أخرى لأنها أكثر مطابقة في رأسه للحقيقة أو لأنه – على عكس ذلك – يريد أن يظلل سامعه أو يتفادى الصدام بحساسية اتجاه عبارة أو كلمة معينة.

2- اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة: وهو الاختبار النحوي والمقصود بالنحو في هذا المصطلح قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجملة، ويكون هذا الاختيار حين يؤثر المنشئ كلمة على كلمة أو تركيبا على تركيب لأنها أصح أو أدق في توصيل ما يريد، ويدخل تحت هذا النوع من الاختيار كثير من الموضوعات البلاغية المعروفة كالفصل والوصل والتقديم والتأخير، والذكر والحذف، وسوى ذلك[4].

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 178، 179، (نقلا عن إبراهيم بن المدبر، الرسالة العذراء، تقديم: زكي مبارك وشرحه، ط 2، مكتبة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1931، مصر، ص 531.

[2]- محمد بن يحي: محاضرات ف الأسلوبية، ص 81.

[3]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 173، 174.

[4]- المرجع نفسه.

ب- التركيب (البناء):

قوم ظاهرة التركيب في المنظور الأسلوبي على ظاهرة إبداعية سابقة عليها، وهي ظاهرة الاختيار، التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي (...)، فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظامه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، وعليه يقوم الكلام الصحيح[1]، فالكاتب عند اختياره للألفاظ المناسبة للموضوع الذي يتناوله، يجب أن تكون هذه الألفاظ منسجمة ومتناسقة تركيبيا.

والأسلوب كتركيب لم يغيب في النقد القديم، فهو قريب من مفهوم النظم أو النظام "ومفهوم النظم أو النظام في النقد القديم ليس بعيدا عن مفهوم (التركيب)، كما تقول به جميع الاتجاهات الأسلوبية، فأدبية النص تتحقق بنظمه، أو يشمل النظم جميع الوحدات اللغوية المكونة للخواص الأسلوبية للخطاب الأدبي، ولقد جعل الباقلاني من ظاهرة النظم خاصية أساسية في إعجاز القرآن الكريم، وسر هذا النظم هو أنه لا يتفاوت، بل هو يشمل كل السور والآيات، ((وهو أن عجيب نظامه وبديع تأليفه لا يتفاوت ولا يتباين))"[2].

كما أن الناقد الأسلوبي من خلال التركيب يراع سلامته أي التركيب سواء تعلق الأمر بالنحو أو الصرف، أو المعجم الدلالي، "فالكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره الموجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى إفراز الصورة المنشورة والانفعال المقصود"[3].

فالتركيب لا يكون تركيبا إلا بانتظام الألفاظ والأدوات اللغوية، وحسن ارتباطها كل في مكانها المناسب.

"وبعد التركيب أو البناء من أهم ما يمكن أن نميز به النص الأدبي باعتبار النص الأدبي عبارة عن كون مفتوح من العلاقات اللغوية والفنية التي ترتفع بالخطاب الأدبي إلى المستوى التمني والجمالي

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 173، 174.

[2]- نفسه، (نقلا عن الباقلاني أبو بكر محمد: غعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، القاهرة، مصر، 1972م، ص 54، 56).

[3]- بن طاطة ميمونة: الظواهر الأسلوبية في قصيدة لبدر شاكر السياب، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة عبد الحميد بن باديس، 2017، ص 10، (نقلا عن بشر ضيف الله، الوقائع الأسلوبية وخصوصيتها في قصيدة "لاعب النرد"، ص 31.

من خلال وحدته وانسجامه الداخلي، وفي هذا يقول ميشال ريفاتير: "الخطاب الأدبي تركيب جمالي للوحدات اللغوية من خلال استثمار معاني النحو التي تمنحه الوظيفة الأدبية التي هي سر من أسرار خصائصه البنيوية والتركيبة والوظيفية..."[1].

يوضح هذا النص أن التركيب يختص بالوحدات اللغوية، وهو المسؤول عن بنائها من خلال توظيف معاني النحو فيها وهو الذي يحقق الانسجام الداخلي بينها.

الأسلوب يكون تركيب، وذلك في مستويين حضوري وغيابي، وذلك "فإن اختيار الكلمات لا يكون مفيدا إلا إذا أحكم توزيع هذه الكلمات، وهي تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي، فتدخل إذن في علاقات جدولية أو استبدالية، فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات التركيبية بالعلاقات الجدولية ومجموع علائق بعضها ببعض"[2]، يوضح هذا النص أن عمليتي الاختيار وعملية التركيب متكاملان، فلا يختار المبدع الألفاظ إلا بتوزيعها وتركيبها. عند انتقاء الألفاظ وتوزيعها وانتظامها في السياق، فإنها تعطي دلالة وتحقق الانسجام والانفعال لذلك "ترى الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره الوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى إقرار الصورة المنشودة والانفعال المقصود"[3].

"والملاحظ أن كل تركيب أسلوبي يتضمن أبعادا دلالية تخصهم، وأن أي تغيير في بنية التركيب بتقديم أو تأخير في بعض وحداته اللغوية، أو تعريف أو تنكير، أو إظهار أو إضمار، كل ذلك يكون بصدق ويتقصده المنشئ عن وعي وإدراك ولا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في التركيب دون قصد"[4].

أي أن عملية التركيب هي عملية مقصودة من طرف المنشئ (المبدع) من خلال التغيرات التي تطرأ على الألفاظ وانتقائها وتنظيم أبعادها الدلالية.

---

[1]- مراقين هشام: محضرات علم الأسلوب، قسم اللغة العربية، سنة ثالثة ليسانس LMD)، 2014م، ص 10.

[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 188.

[3]- المرجع نفسه ص 187.

[4]- نفسه، ص 190.

"فالخطاب الأدبي هو تركيب جمالي للوحدات اللغوية تركيبا يتوخى في سياقه الأسلوبي معاني النحو، ومن هنا يكسب وظيفة الأدبية التي هي سر من أسرار خصائصه التركيبية.

والأسلوب تركيبا لغويا ذا قيمة جمالية وفنية، وهذا التركيب يحول الخطاب الأدبي إلى عمل فني من خلال وحدته وانسجامه الداخلي، وهذا يتفق مع مفهوم الأسلوب المبني على أساس"[1]، إذن الأسلوب تركيب له أهمية، بحيث يحول الخطاب الأدبي إلى عمل فني ويحقق الجمالية والانسجام الداخلي.

جـ – الانزياح (العدول، التجاوز):

يعتبر الانزياح من القضايا الأساسية التي تشكل جماليات النصوص الأدبية وإحدى أهم عمليات التحليل الأسلوبي، "فالانزياح هو انحراف للكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي"[2].

للانزياح تعريف آخر خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة"[3].

يوضح هذا النص أن الانزياح هو خروج عن المعنى العام للنص، ويكون مقصودا من طرف الكاتب أو المتكلم، ولكن هذا الخروج يخدم النص أكثر.

"والانزياح كظاهرة أسلوبية فإن بعض الباحثين رأى أن الأسلوب في أي نص أدبي انحراف انزياح عن نموذج من الكلام ينتمي إليه سياقيا"[4]، فأي نص أدبي سواء شعرا أو نثرا نجد فيه انزياحا أو انحرافا في جزء منه، وهذا يطبق فقط في النص الراقي.

---

[1]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 190.

[2]– المرجع نفسه، ص 198.

[3]– يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص 180، (نقلا عن الأسلوبية منهجا نقديا، ص 51).

[4]– المرجع نفسه، ص 138، (نقلا عن الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي).

"ويدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخرا"[1]، فالانزياح من خلال الخروج عن المعتاد أو التعبير المتواضع من النصوص والدخول في تعبير يحقق الجمالية ويجعل من المتلقي في نوع من التأثير واللذة.

الانزياح كمحدد أسلوبي هو يمثل المستوى الإبداعي من خلال استعمال اللغة استعمالا فنيا من طرف المبدع أو الكاتب، ومن هنا قسم الأسلوبيون اللغة إلى مستويين:[2]

1- **المستوى العادي**: ويتجلى في هيمنة الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب.

2- **المستوى الإبداعي**: وهو الذي يخترق الاستعمال المألوف للغة وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي.

"أما مؤلفو "البلاغة العامة" فقد حاولوا الغوص في أعماق مفهوم الانزياح من الوجهة اللسانية قبل كل شيء، على أنه ضربٌ من الاصطلاح بين الباث والمتقبل"[3]، والمتقبل هنا يعني المتلقي، فالانزياح عندهم عملية تأثير ما بين المبدع والمتلقي، فالمبدع يقصدها ويخفيها والمتلقي يكشفها ويكشف القصد منها.

الانزياح يجعل من النص الأدبي إبداعا، بحيث يمثل البؤرة التي تكون أعماقه من خلال القول التالي: "لقد عدّ كثير من الأسلوبيين الانزياح هو جوهر الإبداع، بل هو أداة مهمة من أدوات الاتصال اللغوي الدلالي"[4]، باعتباره همزة وصل بين اللغة المنتقاة من طرف الكاتب والدلالة التي يكشف عنها المتلقي وتكون حاضرة في ذهن الكاتب أو المبدع.

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص 103.

[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 198.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص 104، 105.

[4]- رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، المرجع السابق، ص 146.

يعرف الانزياح أيضا على أنه: "كل ما ليس شائعا ول عاديا ولا مطابقا للمعيار المألوف، إنه انزياح بالنسبة للمعيار، أي أنه خطأه، ولكن خطأ مقصود"[1].

"ويرتبط مفهوم الأسلوب عند ريفاتير بعنصر المفاجأة الذي يبهر القارئ، ويحدث صدمة في نفسه، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في إدراك القارئ ووعيه، وهذا ما يمكن أن يطلق عليه انحرافا أي انزياحا، أما "ياكبسون" فيعبر عن هذه الميزة بمصطلح آخر وهو "خيبة الانتظار"، ذو الانتظار الخائب الذي يدل على عدم القدرة على التوقع، ويربط "جان كوهين" نظرية الانزياح بالنص الأدبي ربطا مباشرا، إلا أنه يميز بين درجة انتشاره بالنسبة للنص النثري والنص الشعري، ويعتقد أن الشعر هو الذي يتواجه فيه الانزياح بكثرة باعتباره لغة الفن والجمال على غرار النص النثري الذي يعتبر لغة طبيعية ونجد هذا في تعريف كوهين للشعر: "عبارة عن نسق من الانزياحات التي تقوم عليها الصورة الشعرية"[2].

وقد اقترح بعض الباحثين تصنيف الانحرافات إلى خمسة نماذج أساسية طبقا للمعايير التي يعتمد بها في تحديد الانحراف، وهي:[3]

1/ تصنيف الانزياحات تبعا لدرجة انتشارها في النص كظواره محلية موضعية أو شاملة، فالانحراف الموضعي يؤثر فحسب على نسبة محدودة من السياق كالاستعارة مثلا، أما الانحراف الشامل فيؤثر على النص بأكمله كمعدلات التكرار الشديدة الارتفاع أو الانخفاض لوحدة معينة في النص مثلا، ويمكن رصده بشكل عام عن طريق الإجراءات الإحصائية.

2/ تصنيف الانزياحات طبقا لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية، حيث نعثر على انحرافات سلبية تتمثل في تخصيص القاعدة وقصرها على بعض الحالات، وتواجد انحرافات أخرى إيجابية تتمثل في إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم بالفعل، فالقافية مثلا.

---

[1]- بن طاطة ميمونة: الظواهر الأسلوبية في قصيدة لبدر شاكر السياب، ص 11، (نقلا عن بشير ضيف الله: الوقائع الأسلوبية وخصائصها في قصيدة "لاعب النرد"، ص 31، 32).

[2]- مراقين هشلم: محاضرات علم الأسلوب، المرجع السابق، ص 11.

[3]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1998، ط 1، ص 210، 211.

3/ تصنيف الانزياحات من وجهة النظر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنص المزمع تحليله، فيتم التمييز طبقا لهذا بين الانزياحات الداخلية والانزياحات الخارجية، ويكون الانزياح داخلي عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود على القاعدة المسيطرة على النص في جملته كما يبدو الانزياح خارجي عندما يختلف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة.

4/ تصنيف الانزياحات طبقا للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه، وبهذا الشكل يتم التمييز بين الانحرافات الخطية والصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية.

5/ وفي النهاية، تصنف الانزياحات طبقا لتأثيرها على مبدأي الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية، فالانزياحات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات، والانزياحات الاستبدالية تخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية، مثل وضع المفرد مكان الجمع...

إن الانزياح يعدم الوظيفة المرجعية للدوال في الخطاب ويحدث في المتلقي خيبة انتظار، وقد عبر "ريفاتير" عن ذلك بالمفاجأة وسن لها قانونين:[1]

1/ يتمثل القانون الأول: في أن المفاجأة كلما كانت غير منتظرة كلما كان وقعها أكثر في المتلقي.

2/ يتمثل القانون الثاني: في أن تكرار الخاصية الأسلوبية مفقد شحنتها التأثيرية في المتلقي.

ويضبط "ريفاتير" مفهوم الانزياح ويعزله عن المعيار بتعريفه كما يلي: "احتمال ضعيف في خصوص ظهور شكل من الأشكال اللغوية وهو يجنبها اللجوء إلى مفاهيم المعيار أو الاستعمال العادي الذي يصعب إقراره"[2].

"يرتكز الباحث الأسلوبي على معايير لإظهار الانزياح، وكما نعرف أن الانزياح يقوم على المفاجأة والتعبير، ومن هنا فإنه من الصعب أنم يعينه معيار، فلذلك تعددت المعايير، فمنهم من اتخذهن لغة النثر العلمي معيارا لتحديده، وآخرون سلكوا السياق طريقا كونه يمثل معيارا داخليا،

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 200.

[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 200، (نقلا عن Michael Riffaterre, Essais de stylistique structurale, P 44, 48).

وتوصل ريفاتير إلى معيار جديد أسماه "القارئ العمدة"، وهذا المعيار يعطي للباحث حق الاعتماد في تبيان الانزياحات على قرّاء يمتلكون ال....."[1]، يوضح النص أن لكل انزياح معيار خاص به يسلكه.

لا يعتبر "ليوسبزر" أن ما يوجد في الأعمال الأدبية هو انزياحات شخصية "لأنها أفعال أسلوبية خاصة في الكلام وتختلف عن الكلام العادي، لذلك عد كل عدول عن القاعدة انعكاس لانزياح في بعض الميادين الأخرى"[2].

"نجد أيضا "هنريش بليث" فقد استقر لديه أن أسلوبيات العدول يمكن أن تقوم على أساس المعيار النحوي مكونا من صورة انزياحية ذات طبيعتينن فهي خرق للمعيار النحوي وت..... له في نفس الوقت"[3]، فالنص هطا يوضح أن "هنريش بليث" ربط الانزياح بالمعيار النحوي الذي اعتبره صورة انزياحية تقوم بخرق وتقييد هذا الأخير.

أما "جون كوهين" فحصر مجال الانزياح من استخدام اللغة في ثلاث مسويات، وهي[4]:

1- المستوى النحوي.

2- المستوى اللانحوي.

3- المستوى المرفوض.

إن الانزياح اعتبر أنه موجود في جميع لغة الشعراء بل أنه الشعر ذاته في رأي جون كوهين: "إن الانزيح في لغة جميع الشعراء، بحيث يوجد عنصر ثابت على الرغم من الاختلافات أي وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار"، وعلى هذا الأساس يمكن تعريف الشعر بأنه نوع من اللغة

[1]- بن طاطة ميمونة: الظواهر الأسلوبية في قصيدة لبدر شاكر السياب، ص 11، (نقلا عن محمد سليمان: ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، ص 35).

[2]- صالح زيدور: السمات الأسلوبية في القصص القرآني - سورة هود نموذجا – مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2015م، ص 89، (نقلا عن رابح بوحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 41).

[3]- المرجع نفسه، ص 83، (نقلا عن رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب)، ص 42.

[4]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 202.

وتعريف المقرية باعتبارها أسلوبية النوع، إنها تطرح وجود لغة شعرية، تعتبرها واقعة أسلوبية لأن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا"[1].

يقول محمد العمري بعد تبنيه مقولة أن الانزياح شعرا التي جاء بها "جون كوهين" في قوله: "إن الانزياح ليكون شعريا ينبغي أن يتبع إمكانيات كثيرة لتأويل النص وتعدديته (...)، إن الانزياح عندنا ليس مطلبا في ذاته، بل هو سبيل لانفتاح النص وتعدديته، وهذا لا يعني أن الانزياح مرادف للغموض، فالغموض ليس إلا عرضا، وهو نسبي، ونعني بالعرضية كونه من مظاهر الانزياح وليس ..... شعريا في ذاته"[2].

يقول عبد السلام المسدي عن الانزياح: "وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه ليسد قصوره وقصورها معا"[3]، يوضح النص أن الانزياح هو "احتيال" يقصده المبدع أو الكاتب من خلال استعمال اللغة وألفاظها المناسبة من أجل لفت انتباه المتلقي والتأثير فيه.

إذن الانزياح هو ظاهرة أسلوبية إذا طُبقت في الأعمال الأدبية تحققت الجمالية وصار العمل الأدبي عملا فنيا وقابلا للتحليل والتفسير.

قبل الشروع في ماهية الأسلوبية واتجاهاتها لابد أن نتطرف قبل غلى النشأة و التطور لعلم الأسلوب أو الأسلوبية.

3/ نشأة الأسلوبية وتطورها:

ارتبطت نشأة علم الأسلوب في بداية هذا القرن بالتطور الذي لحق الدراسات اللغوية في القرن الماضي مما يجعل من الضروري إلقاء نضرة خاطفة على هذا التطور.

وقد كان علم اللغة في القرن التاسع عشر خاضعا للتأشيرات الفلسفية السائدة حينئذ مما جعله ماديا يعتبر اللغة شيئا متعبا يستحيل فكه إلى أجزاء متباينة وكان طموح علم اللغة حينئذ يتمثل

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 208، (نقلا عن نزار التجديتي: نظرية الإنتاج عن جون كوهين، ص 51، 53).

[2]- المرجع نفسه، ص 214، (نقلا عن محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص 32).

[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص 106.

في إقامة تصورات علمية للغة تطابق نموذج العلوم الطبيعية المزدهرة، أما مجاله المفضل فهو الصوتيات، إذ أنها مادة اللغة المحدودة الخاضعة للملاحظة العلمية المباشرة، تعقبها في ذلك الصيغ الصرفية، ثم يأتي بعدها النحو، أما الأسلوب وهو ظاهرة ذات أصل فردي وطبيعية نفسية فلم يكن ليجدله مكانا في هذا الإطار الذي لا يعني من اللغة سوى بخواصها المادية الطبيعية دون اهتمام بعلاقتها بالفكر، والذي يركز على حقائقها المجردة بغض النظر عن صلتها بالأفراد المنتجين لها (...)، وعلى هذا تصبح اللغة في جوهرها مجموعة من الوقائع الأسلوبية ينبغي الاعتداد بها من وجهة نظر الأسلوب، وإن كان من البين أن كلمة أسلوب التي تستخدم هنا تتجاوز حدودها التقليدية لتشمل كل عنصر خلاق في اللغة ينتمي إلى الفرد ويعكس أصالته"[1].

ونعود إلى التحقيق الدقيق لمولد علم الأسلوب لنجد أنه يتمثل فيما أعلنه العالم الفرنسي "جوستاف كويرتنج" عام 1886م في قوله: "إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن ... فواضعو الرسائل يقتصرون على تصنف وقائع الأسلوب التي تلقت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية، لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث نبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبي أو ذاك، وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف بنفس الطريقة عن التأثير الذي مارسته هذه الأوضاع، ولشد ما نرغب في أن نشغل هذه البحوث أيضا بتأثير بعض العصور والأجناس على الأسلوب، وبالعلاقات الداخلية لأسلوب بعض الفترات بالفن وبشكل أسلوب الثقافة عموما.

ومعنى هذا أن العلماء قد حددوا منذ قرابة قرن من الزمان مجالات علم الأسلوب الحديث بحثا عن التعبير المتميز، وأوجزوها في سبعة أبواب، هي: أسلوب العمل الأدبي، أسلوب المؤلف ومدرسة معينة أو عصر خاص أو جنس أدبي محدد، أسلوب أدبي من خلال الأسلوب الفني، أو من خلال الأسلوب الثقافي في العالم في عصر معين[2]، يوضح النص أن النص يختلف باختلاف المجال الذي وضع فيه.

[1] – صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، المرجع السابق، ص 12، 13.

[2] – المرجع نفسه، ص 16، 17.

"إن الأسلوبية قد اكتملت في النصف الثاني من القرن العشرين إلى التطور الذي طرأ على علم اللغة منذ بدايات القرن التاسع عشر، فمنذ ذلك التاريخ أخذت المناهج العلمية التجريبية تزحزح المنهج التاريخي عن مكانه، بعد أن بسط سيطرته على الدراسات الإنسانية ردحا من الزمن"[1].

وفي ظل هذا التطور شرع النقد الأدبي يتوجه توجها علميا يقارب من خلاله الأعمال الأدبية على نحو وصفي محض، وتجلى ذلك في الدراسات اللغوية الحديثة التي أرسي دعائمها العالم السويسري "فرديناند دي سوسير"، حيث ذهب إلى أن الألسنة علم وصفي وأن الألسني يصف معطيات النص الأدبي، يلاحظ ويعاين لفهم وسبر المنظومة اللغوية[2]، يوضح النص أن علم الأسلوب نشأتها بدأت مع تطور علم اللغة مع فرديناند دي سوسير الذي يدرس الأعمال الأدبية دراسة وصفية علمية بعيدا عن المعيارية.

ولعل أهم مبدأ أصولي يستند إليه تحديد حقل الأسلوبية يرتكز أساسا على ثنائية تكاملية هي من مواضعات التفكير اللساني وقد أحكم استغلالها علميا سوسير، وتتمثل في تفكيك مفهوم الظاهرة اللسانية إلى واقعين، أو لينتقل إلى ظاهرتين وجوديتين: ظاهرة اللغة وظاهرة العبارة (Langue, Parole)[3]، يوضح النص أن الأصل في تحديد حقل الأسلوبية هو التركيز على ثنائيتي اللغة والعبارة التي جاء بهاما دي سوسير في الظاهرة اللسانية، فبهما ينشأ العمل الأدبي، كما أن "سوسير فرق بين المنهج التاريخي والمنهج الوصفي وعد المنهج الوصفي متميزا عن المنهج التاريخي، وعدت هذه التفرقة تحولا أساسيا في الدراسات اللغوية وعلامة مميزة في التفكير البنيوي الذي دعا إليه إسهاما جادا في تأصيل الحركة الأسلوبية"[4].

---

[1]- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د ط، 2001م، ص27.

[2]- المرجع نفسه، ص 28.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص 38.

[4]- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، المرجع السابق، ص 34.

"والأسلوبية ولدت في حجر النظرية البنيوية كما كونت أساسا ومنهاجا للنقد الألسني البنيوي في النصف الثاني من القرن العشرين كاتجاه عريض في مقاربة النصوص الأدبية"[1].

فعلم الأسلوب مرتبط بعلم اللغة الحديث وقد استمر يعتمد بعض تقنياته ويمتزج به لتكوين أسلوبيات مختلفة من خلال اللسانيات، "التي كانت بمثابة الأرضية التي انطلق منها تلامذة دي سوسير للوصول إلى ما يسمى بالأسلوبية"[2].

إذن فالبداية الحقيقية للأسلوبية مرتبطة باللسانيات، فالأسلوبية استفادت من الجهود اللسانية، فهي تشكل الأرضية التي خرجت منها وتطورت من جهودها، فاللغة بمتغيراتها هي محل اهتمام الأسلوبين ووسيلة البحث الأسلوبي.

"والأسلوبية هي الوريث الشرعي لعلم البلاغة (Rhétorique) قامت على أنقاضها بعد أن جردتها من معياريتها، ووحدت رؤيتها الفصلية بين دال النص ومدلوله ... لذلك يمكن أن تكون الأسلوبية بمثابة امتداد للبلاغة، وتعني لها في نفس الوقت هي بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا"[3].

وتبعا لنشأة علم الأسلوب وتطوره كان لأحد تلاميذ دي سوسير وهو شارل بالي فضلا في هذا محاولا جعل الأسلوبية فرعا من فروع اللسانيات، مقتصرا في دراسته على الكلام المنطوق، "وبمعنى آخر فإنه حاول تكوين أسلوبية الكلام، وليس أسلوبية الأعمال الأدبية"[4]، يوضح النص أن بدايات الأسلوبية كانت تقتصر فقط على الكلام لا على العمل الأدبي، وشارل بالي يعد أبا الأسلوبية ورائدها الأساسي.

---

[1]- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، المرجع السابق، ص 15.

[2]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، المرجع السابق، ص 41.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص 52.

[4]- معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتطبيق، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، 2007م، ص 24.

أما عن بدايات مصطلح الأسلوبية "يطلق الباحث "فون درجايلتس" سنة 1975 مصطلح الأسلوبية على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوي والبلاغية في الكتابة الأدبية، أو هي ما يختاره الكاتب من الكلمات والتراكيب، وما تؤثره في كلامه عما سواه لأنه يجده أكثر تعبيرا عن أفكاره ورؤاه"[1].

لقد ذكرنا سابقا أن الأسلوبية تقاطعت مع لسانيات دي سوسير، "وطورت معالمها على يد شارل بالي في كتابه "مصنف الأسلوبية الفرنسية" (Traité de stylistique française) مركزا على الأسلوبية النفسية والوحدانية والتعبيرية اللغوية في محاولة علمية لبناء الأسلوبية"[2].

ومن هنا نذكر أهم الفروقات بين اللسانيات والأسلوبية التي ذهب إليها كل منذر عياشي وعبد السلام المسدي"[3].

اللسانيات	الأسلوبية
1- تعنى أساسا بالجملة. 2- تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة. 3- تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها.	1- تعنى بالإنتاج الكلي للكلام. 2- تتجه إلى المحدث فعلا. 3- تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر.

المشار من خلال هذه الفروقات أن موضوع العلمين واحد وهو اللغة، ولكن مستويات تحليل هذه الظاهرة تختلف بينهما بحسب الغايات العلمية التي يتوخاها كل منهما.

إن أغلب مؤرخي الأسلوبية يقرون أن "شارل بالي" أصّل عام 1902م علم الأسلوب وأسس قواعده، مثلما أرسى "دي سوسير" أصول علم اللسان الحديث[4]، ولو أن هذا التاريخ 1902م

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 11، (نقلا عن جورج مونان، مفاتيح الألسنية، تر: الطيب بكوش، ط 1، منشورات الجديد، 1981م، تونس، ص 131، 441.

[2]- المرجع نفسه، ص 14، (نقلا عن فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي بين لبنان وأوربا، ط.....، دار الجيل، بيروت، 1985م، ص 61).

[3]- نفسه، ص 47.

[4]-نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 11.

يبقى مشكوكا فيه لأن شارل بالي لم تبرز أعماله إلا بعد وفاة دي سوسير وطباعة محاضراته سنة 1916.

"إن الأسلوبية تطورت بين أخذ ورد، وتأرجحت بين موضوعية الدال والمدلول، والقراءة الشخصية"[1]، وهذا ما أقره "شارل بالي" الذي جعل من "علم الأسلوب فرعا من علم اللغة، ورأى بأن مهمة العالم اللغوي هي البحث عن تلك القوانين اللغوية التي تحكم عملية اختيار المبدع اللغوي، أما عن وظيفة المحلل الأسلوبي عنده، فهي القبض على القوانين الجمالية التي تحكم عملية الإبداع الأدبي"[2]، فبعد هذا، فالأسلوبية تطمح إلى سد الفراغ الذي عانت منه الدراسات النقدية والبلاغة القديمة التي كانت تخلط ما بين مصطلحي الأسلوبية والبلاغة وتعدهما واحد، وتحقيق الجمالية والموضوعية في مختلف النصوص الأدبية.

وهكذا ارتبطت الأسلوبية في نشأتها بعلم اللغة "اللسانيات" على يد شارل بالي، ثم تطورت لتصبح منهجا يستخدم في تحليل النصوص الأدبية، ثم علما قائما بذاته من خلال القول: "جاء "ماروزو" و"كراسو" ونادى كل منهما بشرعية الأسلوبية وعدها علما قائما بذاته له مقوماته، وأدواته الإجرائية، وموضوعه"[3]، وهذه صفات كل علم قائم بذاته.

مفهوم الأسلوبية:

نتطرق أولا إلى ترجمة مصطلح الأسلوبية إذ نجد عبد السلام المسدي هو السباق لذلك حامل لثنائية أصولية فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما ولد عنه في مختلف اللغات الفرعية، أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له بالعربية وقفنا على دال مركب "أسلوب "Style" ولاحقة "يّة" "ique" وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلماتي العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 14.

[2]- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، المرجع السابق، ص 40.

[3]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 11، (نقلا عن Charles Bally, traité de stylistique française, 3ème ed, Klinckisieck, 1951, Paris).

تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة "علم الأسلوب" "Science du Style" لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[1]، وبالتالي ترجمة الأسلوبية أو علم الأسلوب هو "Stylistique"، نجد عند عبد السلام المسدي بترجمه بعلم الأسلوب، وعند صلاح فضل بالأسلوبيات كذلك نجد محمد عزام، منذر عياشي، عدنان بن ذريل، حميد لحميداني، عزة آغاملك، لأحمد درويش، فتح الله أحمد سليمان وسواهم، والملاحظ أننا لا نرى خلافا جذريا بين الباحثين بخصوص تحديد طبيعة المصطلح وصوغه، فجميعهم يتغنى على أن الأسلوبية وعلم الأسلوب والأسلوبيات هي الدرس العلمي للأسلوب الأدبي[2].

واختصارا سنتطرق الآن إلى مفهوم الأسلوبية عند الغرب وعند العرب.

أ- عند الغرب:

- شارل بالي: "Charlres Bally" لساني سويسري (1865-1947) يعرفها "بأنها دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام"[3]، حيث ربط بالي التعريف الأسلوبية بالجانب العاطفي للغة وكذلك ربط الأسلوب بالإحساس ولا غرابة في ذلك "فالأنا" تتميز دائما بشرعية الحضور في كل أسلوب ما دام هذا الأخير إنتاجا إراديا وواعيا لمحصلة الفكر الفردي، وهي لا تنعكس على الفرد ذاته أي لا تبحث في باطنيات تفكيره بقدر ما تنعكس على الاستعمال اللغوي الفردي.

- **ميشال ريفتاتير**: "Michal Riffaterre" يعرف الأسلوبية أنها "علم يغنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية (...) وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزا خاصا، أي دراسة النص في ذاته ولذاته وتفحص أدواته وأنواع تشكلاته الفنية (...) وتمكين

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص 33-34.

[2]- نور الدين المسد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 12.

[3]- المرجع نفسه، ص 12.

القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي لما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية[1].

- **بيير جيرو:** ربط بيير جيرو "الأسلوبية بالبعد اللساني الذي يجعل الأسلوبية تتحدث بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب، طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية، وطور "بيير جيرو" هذا التعريف فيضيف إلى البعد اللساني في تعريف الأسلوبية بُعد العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول محتوى صياغته"[2].

- **ميشال أريفي "Michal Arrivé"**: "إن الأسلوبية وصف للصنف الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[3]، ويوضح هذا التعريف أن الأسلوبية تتبع اللسانيات في الوصف.

- **دولاس:** "الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني"[4].

- **رومان ياكبسون:** "الأسلوبية بحث عما يتميز به الكلام الفني من تقنية مستويات الخطاب أولا ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[5].

ب- عند العرب:

- **منذر عياشي:** عرف الأسلوبية على أنها: "علم يدرس نظام اللغة ضمن نظام الخطاب"[6].

- **عبد السلام المسدي:** يعرفها أنها: "علم تحليلي تجريدي يومي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني غير منهج عقلاني، يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية"[7]،

---

[1]- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، د.ط، 2003، ص 140.

[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 13. (نقلا عن: Pirre Guiraud: ESSAIS de Stylistiquee , 3éme Tirige, Ed Klinksiek, 1980, Paris, P 81.).

[3]- المرجع نفسه، ص 18، (نقلا عن: عبد السلام المسدي: محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ص278).

[4]- نفسه، ص 13.

[5]- نفسه، ص 13، (نقلا عن: Raman Takbson: Essais de luiguistisque Générale, Ed Minuit, 1968, Paris Tomel, P 210.).

[6]- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المرجع السابق، ص 141

[7]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص 37.

يعرفها أيضا بأنها: "تُعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداء تأثير فني، وهي تعرف عادة بأنها الدراسة العلمية للأسلوب أي أسلوب كان، لا الأسلوب الأدبي وحده"[1]، يوضح هذا القول أن الأسلوبية مختصة بأي أسلوب باختلاف المجالات الموضة فيها.

- **نور الدين السد:** عرفها "أنها وصفي تحليلي فهي تهدف إلى وصف الظاهرة الأسلوبية في الخطاب وتحديد الكيفية التي بواسطتها تشكيله اللغوي والجمالي، والطرائق التي تمكنه من أداء وظائفه"[2]، وعرفها أيضا "بأنها تسعى إلى وصف الظاهرة اللغوية المشكلة للخطاب الأدبي وتحليلها والبحث في دلالاتها وأبعادها الجمالية والفنية دون الخروج على سياق النص أو التعسف في تفسيره"[3].

- **عدنان بن ذريل:** يعرفها "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه من غيره، إنها تتقرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية ندرسها في نصوصها وسياقاتها"[4].

- **فتح الله أحمد سليمان:** عرف الأسلوبية أو علم الأسلوب: "أنها علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي عن طريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية"[5]، كذلك تكلم عن وظيفة البحث الأسلوبي في قوله: "فالأسلوبية تعتمد البنية اللغوية للنص منطلقا أساسا في عملها، وتتمثل وظيفة البحث الأسلوبي في فحص الأنواع المؤثرة ودراسة الوسائل التي تعبر بها اللغة، والعلاقات المتبادلة وتحليل النظام التعبيري"[6].

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 13-14، (نقلا عن: عبد السلام المسدي: المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين، حوليات الجامع التونسية، عدد 13، سنة 1976، تونس، ص 155-156).

[2]- المرجع نفسه، ص 59.

[3]- نفسه، ص 54.

[4]- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، المرجع السابق، ص 131.

[5]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، نق: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، د.ط، 2004، ص 35.

[6]- المرجع نفسه، ص 43.

من هذه التعاريف المختلفة نستنتج أن الأسلوبية أو علم الأسلوب هو علم وصفي يعنى بدراسة الأساليب دراسة علمية موضوعية عن طريق التحليل والفحص بين العلاقات المختلفة المتواجدة في النصوص الأدبية والكشف عن السمات الموجودة فيها.

5- اتجاهات الأسلوبية:

تعتمد الأسلوبية في دراسة النصوص الأدبية على اتجاهات متباينة وكل اتجاه له رائده وخصائصه التي يعتمدها في تحليل النصوص الأدبية نذكر أهمها:

- الأسلوبية التعبيرية الوصفية.
- الأسلوبية البنيوية الوظيفية.
- الأسلوبية النفسية الأدبية أو النقدية.
- الأسلوبية الإحصائية.

نجد أيضا الأسلوبية السيمائية والأسلوبية التأويلية.

5-1- الأسلوبية التعبيرية:

ويطلق عليها مصطلح الأسلوبية الوصفية أو الأسلوبية اللسانية، ورائدها هو نفسه الرائد الأول لعلم الأسلوب والناشر لمحاضرات أستاذه "فرديناند دي سوسير" المخصصة للسانيات وهو "شارل بالي" (1865-1947)، ومن الرواد نجد أيضا ج.ماروزو ومرسال كراسو حيث توسعا أكثر في اتجاه بالي التعبيري[1]، حيث "اعتبر شارل بالي أن الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أية عملية تواصلية بين مرسل ومتلقي، ومن هنا يؤكد على علامات الترجي والأمر والنهي، التي تتحكم في المفردات والتراكيب، وتعكس مواقف حياتية واجتماعية وفكرية، ثم تقسيمه الواقع اللغوي إلى نوعين:

- ما هو حامل لذاته؟.
- ما هو مشحون بالعواطف والانفعالات أو الكثافة الوجدانية؟"[2].

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، المرجع السابق، ص 30.

[2]- نور الدين السيد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 137.

"وأن موضوع الأسلوبية في نظره –بالي– هو هذا الجانب الوجداني في الخطاب أي الكثافة الوجدانية العاطفية التي يشحن بها المتكلم خطابه في شتى الاستعمالات"[1]، إذن الأسلوبية التعبيرية عند شارل الي هي تعبير مشحون بعواطف والأسلوب هو الذي يجعلها تتفاعل فيما بينها، وتعتبر الأسلوبية عند بالي هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة وتدرس الأسلوبية عنده هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري"[2]، وقد أسس شارل بالي في الأسلوبية كتابين هما "في الأسلوبية الفرنسية" صدر 1902، و"جمل في الأسلوبية" صدر 1905، ثم أصدر كتابين آخرين هما "اللغة والحياة" 1913، و"اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية" صدر 1932، بحيث يسعى شارل بالي من خلال هذه المؤلفات إلى البحث في العلاقة التفاعلية بين اللغة باعتبارها نظاما من العلامات والرموز والقيم التعبيرية والجوانب التأثيرية فيها"[3].

وتقوم الأسلوبية التعبيرية "على دراسة علاقات الشكل مع التفسير (...) على أنها لا تخرج عن إطار الحدث اللساني المعبر في نفسه أو المقدر في ذاته، وتنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي"[4].

"والأسلوبية عند بالي هو تتبع السمات والخصائص داخل اللغة اليومية ثم استكشاف الجوانب العاطفية والتأثيرية والانفعالية التي تميز أداء عن أداء"[5]، يعني العواطف والتأثيرات والانفعالات تختلف من شخص لآخر ومن بيئة لأخرى.

فقد كان شارل بالي يقصر دور الأسلوبية على دراسة القيمة العاطفية للواقع اللغوي المتميز والعمل المتبادل للوقائع التعبيرية التي تساعد على تشكيل نظام وسائل التعبير في اللغة، وحسب "بالي"

[1]– عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، المرجع السابق، ص 62.

[2]– المرجع نفسه، ص 62.

[3]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 62

[4]– فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المرجع السابق، ص 16-17.

[5]– رجاء عبد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، المرجع السابق، ص 31.

أن هناك قيما تعبيرية لا واعية في هذا النظام، وهناك قيم تأثيرية واعية تنتج عن قصد فمثلا يستطيع أن يعبر المتكلم عن موقف واحد بعبارات عديدة وتدعي هذه الحالة بالمتغيرات الأسلوبية كالتعبير عن الامتنان في العبارات التالية:

- تفضلوا بقبول خالص الشكر والامتنان.
- شكرا جزيلا.
- كم أنا ممتن.

فاللغة هنا لا تعبر عن الحقيقة الموضوعية فقط، وإنما تعبر عن العواطف أيضا، فكل عبارة تكون ممتزجة بشيء من الشعور والانفعال فغاية "بالي" هي البحث عن المضمون العاطفي الذي تقدمه لتراكيب اللغوية دون إغفاله للوجه الاجتماعي للغة وهو يتضمن المقام ومقتضى الحال"[1].

إنجاز بعض اللغويين دراسات تدور في فلك التعبيرية، وهذه الدراسات تتعلق بالمعجم والتراكيب والدلالات، "وكلها تدور في فلك الأسلوبية التعبيرية، كما أن هذه الدراسات تعتبر توسعا للأسلوبية التعبيرية وتكميلا لها ومن بينها نجد "كراسو" في دراسة الكلمات وتراكيب الجمل، وتعمق "بلنكبرج" نظام الأفعال وكذلك "أولمان" درس الفعل الماضي في المسرح المعاصر ونجد الفكر واللغة "لبرينو"، ومبادئ علم اللغة النفسي "لفان جينيكن" ودراسات في علم النفس اللغوي "لبوس" وغيرها"[2].

إن تركيز "شارل بالي" على اللغة المنطوقة وابتعاده عن اللغة المكتوبة جعل من أسلوبيته معرضه لتغيرات بحث أننا لا ننسى أن مجال الدراسات الأدبية هو اللغة المكتوبة، كما أن اهتمامه بالجانب العاطفي جعله لا يهتم بالجانب الجمالي للعمل الأدبي "كما أن انشداده إلى استقطاب القوة التعبيرية في اللغة الجمالية أبعده عن الاهتمام باللغة الفردية، ولذلك اتسمت دراسته بالطابع اللغوي"[3].

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 64-65.

[2]- عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، المرجع السابق، ص 137.

[3]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، المرجع السابق، ص 45.

رغم تمسكه بالبعد العاطفي إلا أن جهود "شارل بالي" تبقى راسخة في تاريخ الأسلوبية لأن الجانب العاطفي هو الذي يجعل من المبدع يتأمل في إبداعه وينشأ فيه وعلى المحلل الأسلوبي الغوص في هذه العواطف والانفعالات والكشف عنها.

5-2- الأسلوبية البنيوية:

ويطلق عليها بـ: الأسلوبية الوظيفية وهي أكثر الاتجاهات الأسلوبية شيوعا وهي تُعد تطورا للأسلوبية الوصفية التعبيرية "لشارل بالي"، كما أن لأعلام الشكلانيين الروس أثر بالغ في إرساء وتدعيم هذا الاتجاه الأسلوبي، إذ يمثلها كل من "ميشال ريفاتير" و"رومان كاكبسون"، وقد بدأت الأسلوبية البنيوية مسارا مهما مع "ميشال ريفاتير" في تناول الأسلوب في النص الأدبي وقد أفرد كتابا خاصا لهذا وسماه "محاولات في الأسلوبية البنيوية" صدر سنة 1971، حيث "الأسلوبية تنطلق من خلفية بنيوية وتنظر إلى النص بأنه بنية مغلقة، وتركز هذه الأسلوبية على تناسق أجزاء النص اللغوي، وهي تهتم في التحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية في النص"[1].

يرى "ريفتار" أن الأسلوبية البنيوية "تعني في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم، وهي تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علم المعاني والصرف وعلم التراكيب"[2].

الأسلوبية هي العلم الذي يتخذ من الأسلوب موضوعا له ولتحديد هذه الخاصية في الدراسة الأسلوبية لابد من الإشارة إلى مراحل القراءة الأسلوبية:[3]

- مرحلة الوصف ويسميها "ريفاتير" مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها وتسمح للقارئ بإدراك وجوه الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذج القائمة في حسبه اللغوي.

---

[1]- محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، المرجع السابق، ص 38.

[2]- نور الدي السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 86.

[3]- المرجع نفسه، ص 88.

– مرحلة التأويل والتعبير وتأتي تابعة للمرحلة الأولى ضرورة وعندها يتمكن القارئ من الغوص في النص والانسياق في أعطافه وفكه على نحو تترابط فيه الأمور وتتداعى، ويفعل بعضها في بعض.

يرى "ريفتار" أيضا أن أغلب الدراسات لم تتمكن من جعل الأسلوبية علما بالكيفيات التي تجري بمقتضاها اللغة إجراءا أدبيا ولا أن يستقيم لها منهج بنيوي متناسق قادر على تبين طبيعة العلاقة الرابطة بين وجهي الظاهرة الأدبية وهما الفن واللغة (...)، وموضوع الدراسة الأسلوبية عند "ريفاتير" هو النص الراقي" يوضح النص أن موضوع الدراسة الأسلوبية عند "ريفاتير" هو النص الراقي لا النص العادي لكي يطبق عليه المنهج البنيوي والأسلوبي وتتحقق فيه اللغة والفن.

تحلل الأسلوبية البنيوية الأسلوب من خلال التركيب اللغوي للخطاب فتتحدد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية في تتابعها ومماثلتها وذلك بالإشارة إلى الفروق التي تتولد في سياق الوقائع الأسلوبية ووظائفها في الخطاب الأدبي.

إن مهمة الأسلوبية البنيوية اكتشاف القوانين التي تنظم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي، من القولين نستنتج أن البنيوية هي عملية تحليل وكشف بحيث تحلل التراكيب اللغوية للخطاب وتكشف عن الظواهر التي تنظم هذا الخطاب داخل سياقه.

في هذا الصدد يقول "جاكبسون": "إذا أردنا أن نصف في إيجاز الفكر الذي يقود العلم الحديث في تجلياته المختلفة فلن نجد تعبيرا أدق من كلمة بنيوية، إن كل مجموعة من الظواهر التي يعالجها العلم الحديث تعالج لاعتبارها تجميعا ميكانيكيا، بل كوحدة بنيوية، كنسق والمهمة الأساسية هي اكتشاف قوانين النسق الجوهرية، سكونيه كانت أو دينامية، فليس المؤشر الخارجي هو ما يشغل العلم الحديث بل الشروط الداخلية للتطور، وليس التكوين في مظهر الميكانيكي بل الوظيفة"[1].

والأسلوبية البنيوية تدرس النص على أنه بنية باعتبارها الأسلوبية البنيوية "نهجا نقديا جديدا يهدف إلى تجاوز طرائق المناهج الأسلوبية الأخرى في تحليل الخطاب الأدبي، ويتناول الخطاب في ذاته الحالي إلى الآن لتشمل جميع جوانب الفكر وتدرسها كأبنية متكاملة ذات قوانين تحكم نظامها،

[1]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 89.

وتدرس هذه القوانين والنظم المحددة لها نظامها وتؤسس لها بنيتها الشمولية الكبرى"[1]، الأسلوبية البنيوية فتدرس النص في ذاته أنه بنية وتحلل البنى الصغرى فيه لتؤسس البنية الشمولية له.

"إن الظاهرة الأسلوبية منوطة إذن بنية النص .. وأما النص، والمقصود النص الأدبي فهو في نظر جاكبسون خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للقول ... فهو خطاب تركيب في ذاته ولذاته"[2]، يوضح هذا النص أن جاكبسون قد ربط الظاهرة الأسلوبية في الشعرية وأرسى قواعد لها داخل الخطاب نفسه ودراسته دراسة لذاته وفي ذاته.

"في ظل الأسلوبية البنيوية جاءت شعرية "جاكبسون" وإنشائية "تودوروف" وكلها اعتمدت على رصيد لساني"[3].

تسعى الأسلوبية البنيوية إلى اكتشاف القوانين العامة الكامنة وراء الظواهر ومن ثم فإنها ذات بعدين ظاهري وعقلاني، وفي هذا الصدد ذهب محمد مفتاح إلى القول حيث أكد على العلاقة بين الظاهرتية والعقلانية في البنيوية "البنيوية إذن ذات أساس عقلاني تمتد ركائزه على الأقل إلى فلسفة كانط، وأفقها الوصفي الظاهراتي الواقعي، تنطلق من ظاهرة الوثائق إلى اكتشاف ماهية البنية المتجدرة في الفكر الإنساني والمحدد بيولوجيا، هذه البنية التي لها عناصر متفاعلة متنافية وتضمنية"[4].

كما أن الأسلوبية البنيوية تهدف إلى تحديد النص من خلال العلاقات الموجودة بين مستويات الأسلوب في النص الأدبي، فالعلاقات اللغوية هي المرتكز الأساسي في تحليل النصوص، وخاصة عند "تودوروف" الذي يقول: "... إن العمل الأدبي لم يعد إلا كأي منطوق لغوي آخر مصنوع من الكلمات، بل إنه مصنوع من جمل، وهذه الجمل خاضعة لمستويات متعددة من الكلام"[5]، يوضح

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 91.

[2]- عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، المرجع السابق، ص 141.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص 51.

[4]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 93، نقلا عن: محمد مفتاح: دينامية النص، المرجع السابق، ص 34.

[5]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص 93، (نقلا عن: رولان بارت: النقد والحقيقة، مجلة الكرمل، العدد 11، نيقوسيا قبرس، تر: محمد برادة، ص 10-11).

هذا النص أن البنيوية تهدف إلى تحديد النص بأنه عادي أو نص راقي من خلال تحديد العلاقات الموجودة بين المستويات المشكلة له فكلما وجدت هذه العلاقات وكشفت خبايا النص من خلال التحليل كلما كان نوع النص جيد وتتحقق فيه الجمالية وبالتالي يصبح إبداعا فنا بحيث يصبح غني باللغة الشعرية وعلاقاته الدالية وأبعاده الفنية وهذا النص الراقي يجب أن يكون له قارئ متميز فالأسلوبية البنيوية لم تفعل دور القارئ باعتباره جزءا من عملية التوصيل ويعود عليه في تمييز بعض الوقائع الأسلوبية داخل النص، ولذلك يقترح ما يسميه "ميشال ريفاتيز" (القارئ العمدة) وهو ليس قارئا معينا بل مجموع الاستجابات للنص التي يحصل عليها المحلل من عدد من القراء[1].

كما "أن النص الأدبي في عرف المنهج الأسلوبي البنيوي تخييل وابدع، لذلك لا يبحث النقاد الأسلوبين البنيويين عن مصداقية هذا النص في محاكاته الدقيقة للواقع، لأنهم يبحثون فيه عن انسجامه مع نفسه، ويرصدون وحداته الدقيقة للواقع، لأنهم يبحثون فيه عن انسجامه مع نفسه، ويرصدون وحداته التي شكلت تناميه فيظهرون جماليات مكوناته، ويبرزون غنى دلالاته من خلال تضافر أساليبه، فالنص الأدبي من هذا المنطلق هو نظام لغوي يعبر عن ذاته، وتحليل الدلالة اللغوية عندهم يخضع إلى مقاييس أربعة هي:

- دلالة أساسية معجمية.
- دلالية صرفية.
- دلالة نحوية.
- دلالة سياقية موقعية.

وهذه الدلالات تأتلف في كل متكامل لتشكل الخصوصية الفنية والجمالية للنص الأدبي"[2]، وكما ذكرنا سابقا النص الأدبي الراقي لا النص عادي.

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 92.

[2]- المرجع نفسه، ص 94.

ما يمكن قوله حول الأسلوبية البنيوية أنها تهتم من خلال تحليلها للنص بالعلاقات المتكاملة الوحدات المكونة للنص باعتبار النص بنية كلية أو كما يقول "ريفتار" أن الأسلوب هو النص نفسه، فهي تعتمد في دراستها على مدى انسجام وتناسق أجزاء النص اللغوي أي البنيات لتحقق في الأخير صفة الأدبية في النص ذاته أي البنية الكلية، والأسلوبية البنيوية تسعى بذلك إلى تحليل الخطاب الأدبي تحليلا موضوعيا باعتبار أن الأسلوب يمكن في النظام اللغوي ووظائفه وتحليل النص يكون في نفس سياق النص الأدبي ذاته.

5-3- الأسلوبية النفسية:

ويطلق عليها أيضا الأسلوبية التكوينية والأدبية والنقدية وأسلوبية الكاتب والأسلوبية الذاتية كل هذه المسميات تندرج تحت الاتجاه الأسلوبي النفسي، وقد تبلورت مع الناقد "ليوسبتزر" (1887-1960) وهو ناقد نمساوي تأثر بالباحث الألماني "كارفوسلر" الذي قدم دراسة مبكرة بعنوان "أصول الوضعية والمثالية في علم اللغة" سنة 1904، بحيث حاول في هذه الدراسة عرض الحل الذي ينقذ علم اللغة من العقم فيجعل مجال دراسته شخص المتكلم في علاقته باللغة، حيث يتجلى الفعل الجمالي الخلاق للغة إلى جانب الأفعال المعنوية والروحية الأخرى في وحدة حميمية"، وتُعد الأسلوبية النفسية اتجاه منهجي في تحليل الخطاب وتعنى بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام والفن (...) وهو يدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد"[1].

ولقد كان للاتجاه الأسلوبي النفسي "أثر كبير في الدراسات العليا، والجامعية للأدب والأسلوب ... دعمه "بيوستزر" بتصانيفه المختلفة "دراسات في الأسلوب" عام 1928م، "علم اللغة وتاريخ الأدب" عام 1948، ثم "في الأسلوبية" عام 1955 وغيرها ... وفي هذه التصانيف نجد أراء ليوستزر في الأسلوبية ومنهجيته في البحث لأسلوبي وهي التي عرفت بطريقة (السياج الفيولوجي)،

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 70.

نسبة للفيولوجيا أي فقه اللغة أو طريقة الدائرة الاستنتاجية المترتبة على التعاطف الحدسي مع النص، وأن نذكر بعض من المبادئ التي تقوم عليها هذه الطريقة الفيولوجية الفقه لغوية:[1]

– نقطة الانطلاق في البحث الأسلوبي هي العمل الأدبي نفسه، وليس أية فكرة قبلية خارج هذا العمل، وباعتباره بالتالي نصا لغويا قائما بذاته.

– البحث الأسلوبي هو بمثابة جسرين علم اللغة، وتاريخ الأدب، ... لأن معالجة النص عن ذاته تكشف عن ظروف صاحبه.

– أن الخصيصة الأسلوبية هي انزياح شخصي، يفرق به الكاتب عن جادة الاستعمال العادي للغة.

– اللغة تعكس بشخصية الكاتب، ولكنها مثل غيرها من وسائل التعبير تخضع لهذه الشخصية.

– إن مبدأ العمل الأدبي هو فكر صاحبه، وليس أي شرط مادي ... أن فكر الكاتب هو عنصر (التماسك الداخلي) للعمل الأدبي.

– لا سبيل إلى بلوغ حقيقة (العمل الأدبي) بدون (التعاطف) مع صاحبه، وأن (الأسلوبية) في اصطناعها (خدس) وعملها التحليلي، والتركيبي لانطباعاتها تصبح نقدا تعاطفيا لا غنى عنه.

والأسلوبية النفسية اتجهت إلى رصد علاقة التعبير بالمؤلف "والنقاد إلى أبعد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة أفرزت إنتاجا لغويا خاصا"[2]، لهذا بحث "ستيزر" في هذا الاتجاه عن روح المؤلف في لغته، فمن خلال عالم المؤلف اللغوي نستطيع الكشف عن واقعه الروحي تطمح أسلوبية "سبتزر" إلى البحث عن الحقائق النفسية في الخطاب الأدبي إلى جانب إظهار الضمير الجمعي فيه، وذلك من خلال النقاط المميزات النوعية التي تعود إلى نفسية الكاتب والتي تمكن من تناول الإشارات التعبيرية البليغة ومن توقع تغيرات الضمير الجمعي الموجود في الخطاب الأدبي باعتباره نتاجا فروديا يعبر عن شكل من أشكال الوعي الاجتماعي"[3].

[1]– عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، المرجع السابق، ص 138-139.

[2]– يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، المرجع السابق، ص 118.

[3]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 78.

ينظر "ستبزر" إلى الأسلوب من خلال مؤلفه ومميزاته الإبداعية أي إلى شخصيته، "فالأسلوب خصوصية شخصية في التعبير والتي من خلالها نتعرف على الكاتب وذلك من خلال عناصر متعددة تعمل على تكوين هذه الشخصية الذاتية"[1].

تبلورت الأسلوبية النفسية مع "ليوسبتزر" الذي رفض المعادلات التقليدية بين الأدب ووضع نفسه داخل التعبير الأدبي متكئا على الحدث لتقصي أصالة الشكل اللغوي، ومن أبرز مبادئه اللغوية الحدسية ما يلي:

- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.
- فكر الكاتب لمحة في تماسك النص.
- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم[2].

قد قام "سبتزر" "ليضع قنطرة تصل بين علم اللغة والأدب، على أساس أن أعظم وثيقة كاشفة عن روح شعب من الشعوب هي أدبه ونظرا لأن هذا الأدب ليس سوى لغته كما كتبها أكبر كتابة، فإن بوسعنا أن نعلق أمالا كبارا على فهم روح الأمة في لغة أعمالها الأدبية الفذة"[3]، يوضح هذا النص أننا إذا استطعنا فهم النص أو العمل الأدبي فهما كاملا نستطيع بذلك أن نفهم روحه وروح البيئة التي ... فيها.

إن منهج "سبيتزر" يقوم على معالم جعلت منه أشد المناهج الأسلوبية اكتمالا في هذه المرحلة المبكرة، وحضي بذلك بعناية بالفذ من النقد والتأييد معا ويمكن تلخيص هذه المعالم فيما يلي:[4]

- ينبثق النقد من العمل ذاته، فعلم الأسلوب ينبغي أن يتخذ العمل الفني المحدد منطلقا له ولا يتكئ على وجهة مسبقة أو فكرة خارجية.

---

[1]- رجاء عبد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، المرجع السابق، ص 126.

[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 81.

[3]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، المرجع السابق، ص 57.

[4]- المرجع نفسه، ص 69-70.

– يمثل كل عمل أدبي وحدة شاملة، يقع في مركزها روح مبدعها، وهو المبدأ الذي يضمن لها تماسكها الداخلي.

– ينبغي لكل ملمح تفصيلي أن يسمح بالنفاذ إلى مركز العمل الأدبي، باعتبار هذا العمل كلا بدخل الملمح في تكوينه المتكامل.

– يتم النفاذ إلى العمل الأدبي من خلال الحدس، لكن هذا الحدس خاضع للتحقيق بالملاحظات والاستنتاجات.

– هذه الدراسة الأسلوبية تتخذ منطلقا لها ملمحا لغويا، ولكن هذا المنطلق اعتباطي، فبوسعها أن تتخذ بديلا له أي خاصية أخرى ملائمة للعمل الأدبي، وهذا الملمح اللغوي المتميز يمثل انحرافا أسلوبيا فرديا فهو طريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادي المألوف.

– لابد لعلم الأسلوب أن يكون "نقد متعاطفا" بالمعنى الشائع للكلمة أي بمعنى التعاطف مع صاحب النص (المبدع).

إذن فالأسلوبية عند "ستيبزر" قد حصرها في النص الأدبي وأسلوب حيث انتقل بذلك من اللغة إلى الأدب، فالأسلوبية النفسية أشبه بدراسة نفسية المبدعين أي السير الذاتية للمبدعين وذلك باستنطاق لغة النص وما تحمله من دلالات وإيحاءات، وبصفة عامة هي تدرس العلاقة بين الفرد والتعبير، لذلك هي تسعى إلى التعمق في نفسية الكاتب وبتجربته الأدبية.

5-4- الأسلوبية الإحصائية:

هو اتجاه يختلف مع الاتجاهات السابقة التي ذكرناها فهو يعتمد في تحليليه الأسلوبي على الإحصاء الرياضي "لتقترب من الموضوعية العلمية لذلك تتوسل المقاربة الأسلوبية الواقع الإحصائي للنص، تمهيدا لبلورة معطيات تدل على صفات الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية والجمالية وتصب فيها يسعى "بالتعليل الأسلوبي"، فالإحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي هو محاولة موضوعية مادية في وصف الأسلوب فيها على أساس محدد، وقد اعتمد هذا التوجه (فول فوكس) موضحا أهدافه المنهجية بقوله: "تقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع

المعطيات التي يمكن حصرها كميا في التركيب الشكلي للنص"، ويكون الإحصاء من خلال حصر الوحدات اللغوية الموجودة في النص الأدبي وإخضاعها للعمليات الرياضية (...) ونتائج مثل هذه المناهج تمتاز بالموضعية التامة، كما أنه يمكن تمثيلها كتابيا، ونقصد بذلك المناهج البسيطة التي ذكرها "زمب zomb" وأطلق عليها مصطلح "القياس الأسلوبي stylometis" وفيه تحصى كلمات النص وتصنف حسب الكلمة"[1].

ولقد كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأسلوبية هو "إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها وكذلك لمحاولة تخطي عوائق تمتع من استجلاء مدى رفعه أسلوب معين أو حتى تشخيصه"[2].

إن التحليل الإحصائي للأسلوب "يهدف إلى تمييز إلى السمات اللغوية فيه وذلك بإظهار معدلات تكرارها ونسب هذا التكرار ولهذه الطريقة في التحليل أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع"[3].

ويقول محمد الهادي الطرابلسي في حديثه عن سبيل الموضوعية في الدراسة الأسلوبية أن الإحصاء شرط هام يسقان به عن هذا المجال "وقوام الإحصاء التحديد الكامل لمختلف استعمالات الظاهرة اللغوية في النص المدروس، فتبويبها فتصنيفها حسب أولويات المفعول إعداد لاستنطاقها ولا يحتاج أمرا لإحصاء إلى مزيد تحليل رغم تنوع مظاهر وتعدد شروطه، فإن دخل في حياتنا اليوم في جميع المجالات، واكتسب شعبية لا نظير لها لأنه لا يعدو في أبسط مظاهره أن يكون لعبة بسيطة الأحكام، "ولقد غدا الإحصاء" طريقة في العمل لا يستغني عنها أي علم لا يكاد يعتمد سواها"[4].

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 103-104.

[2]- بن طاطة ميمونة: الظواهر الأسلوبية في قصيدة لبدر شاكر السياب، ص 24، نقلا عن: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 48.

[3]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 112.

[4]- نور الدين السد: المرجع السابق، ص 106-107، نقلا عن: محمد الهادي الطرابلسي: في منهجية الدراسة الأسلوبية، ص 216.

يقول سعد مصلوح عن الأسلوبية الإحصائية، "إن التشخيص الأسلوبي الإحصائي يمكن اللجوء إليه حين يراد الوصول إلى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية وتشخيص أساليب المنشئين، وهذه المؤشرات والمقاييس الموضوعية هي وسيلة منهجية منضبطة يمكن بها استنفاذ الدرس الأدبي من ضباب العموم والتهويم، وتخليصه من سلطان الأحكام الذاتية التي ت.....السند والدليل"[1].

وتفترض دراسة الأسلوب من الناحية الإحصائية طريقتين:

- تشخيص الواقعة.
- قياسها[2].

الأسلوبية الإحصائية "تنطلق من فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، تقترح إبعاد الحدث لصالح القيم العددية، وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص (بييرجيرو) أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل أو العلاقات بينها (فيك) أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال (ج.ميل) ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى (...) ومن مزايا الأسلوبية الإحصائية تساهم في تحديد القرابة الأدبية وحسب بل تعمل على تخليص ظاهرة "الأسلوب" من الحدس الخالص، لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه، ومن الزاوية يمكن للإحصاء أحيانا أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعال"[3].

ومع كل هذا فإنه من الخطأ البنين استبعاد المنظور الإحصائي من الدراسة الأسلوبية، فهناك ثلاثة مظاهر في الدراسة الأسلوبية، طبقا لما يذكره "أولمان" يمكن أن تفيد بشكل جدي من المعايير العددية وهي: [4]

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 117، نقلا عن: سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، المرجع السابق، ص 234-235.

[2]- المرجع نفسه، ص 116.

[3]- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999، ص 58-59-60.

[4]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 272-273.

– يوسع التحليل الإحصائي أن يسهم أحيانا في حل المشاكل ذات الصبغة الأدبية الخالصة، فاستخدام هذا التكنيك قد يساعدنا مع شواهد أخرى على تحديد مؤلفي الأعمال المجهولة النسب ووحدة القصائد واكتمالها أو نقصها.

– كما أن المنظور الإحصائي قد يفيد في تزويدنا بمؤشر تقريبي لمعدل تكرار أداة خاصة ودرجة تكثيفها في العمل الأدبي، وكثير من الدراسات التي تدور حول الأسلوب لا تقدم بيانات دقيقة عن هذا الأمر.

– قد تكشف الإحصاءات في بعض الأحيان عن ظواهر غير عادية بالنسبة لتوزيع العناصر الأسلوبية، وهذا ما يؤدي إلى طرح مشاكل ذات صيغة جمالية مهمة.

إذن فالأسلوبية الإحصائية اتجاه جدير بالاهتمام، بحيث جمعت بين العمل الأدبي والكم الرياضي أي الإحصاء الرياضي، وذلك يهدف التعرف على أسلوب مؤلف ما، أو نستطيع أن نعرف النص الأصلي من المزيف وكذلك ننسب النصوص إلى أصحابها، إذ لم يذكر المؤلف أو صاحب النص، كما أنها تدرس الظواهر اللغوية دراسة دقيقة بالإضافة إلى أن نتائج الأسلوبية الإحصائية تمتاز باليقين وهي ترفض الذاتية وتدعو إلى الموضوعية.

"ومن هنا تجدر الإشارة إلى إمكانية استثمار الإحصاء في التحليل الأسلوبي بهدف التوصل إلى نتائج موضوعية"[1].

لقد ركزنا هنا على الاتجاهات التي استفاد منها معظم نقادنا العرب والنقاد الجزائريين إذ تعتبر اتجاهات أصلية وهناك اتجاهات فرعية من الأسلوبية: كأسلوبية الانزياح والأسلوبية التأثيرية (التلقي) وأسلوبية السجلات والأسلوبية السيمائية ... إلخ.

الأسلوبية إذن هي منهج وعلم إذ تتحقق فيه جميع صفات العلمية من مناهج ومقولات ومميزات لأنه جعل من العمل الأدبي ذو لذة باكتشافه لوسائل جمالياته من خلال دراسة اللغة دراسة علمية من كافة جوانبها، هذا ما جعل جلّ النقاد العرب بصفة عامة والنقاد الجزائريين بصفة خاصة يتأثرون به ويتبنون مقولاته واتجاهاته.

[1]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 126.

الفصل الثاني:

تلقي المنهج الأسلوبي في النقد الجزائري المعاصر

مباحث الفصل:

1. **تلقي المنهج الأسلوبي عند الناقد عبد المالك مرتاض.**
2. **تلقي المنهج الأسلوبي عند الباحث نور الدين السد.**
3. **تلقي المنهج الأسلوبي عند الباحث عبد القادر بوزيدة.**

لقد ذكرنا سابقا أن النقد الجزائري مر بمرحلتين هما مرحلة ما قبل الاستقلال أي قبل 1961م حيث كان "لا جدوى للبحث عن خطاب نقدي جزائري يستحق الدراسة والتحميص ضمن أطر الخطاب النقدي وحدوده المنهجية والاصطلاحية، وكل ما هنالك هو مجرد محاولات قليلة وفقيرة، ومتناثرة في بعض الصحف والمجلات (...) وقد جاءت هذه المحاولات في شكل مقالات مقتضية يعوزها التصور النظري والإطار المنهجي، تقوم على النظر الوظيفي (الرسالي) إلى النص الأدبي، برؤية تجزيئية تقوم على تصحيح الأخطاء (اللغوية والعروضية) التي تعتري النصوص، إضافة إلى بعض التعاليق أمثال رمضان حمود والبشير الإبراهيمي وابن باديس ..." [1].

أما مرحلة ما بعد الاستقلال فعرف النقد الجزائري تحولا منهجيا وإصلاحيا في مجرى تطوره وذلك تأثرا بالنقد العربي الذي عرف تطورا هو الأمر آنذاك متأثرين بالنقد الغربي، حيث في هذه المرحلة "جدّت مستجدات حياته شاملة، كان من آلائها أن نهضت تجربتنا النقدية من جديد، وبدأت تباشر دراسة النص الأدبي بروح منهجية أخذت تتطور شيئا فشيئا غير أنها ظلت ركاما متناثرا، تعوزه القراءة اللاحقة التي تلم شتاته وتقولبه ضمن الإطار الشامل لمناهج النقد الأدبي ونظرياته"[2].

ونجد محاولات في هذه المرحلة التي لم تتجاوز القراءة الأكاديمية أو الظفر بشاهدات جامعية عليا مثل عمار بن زايد، محمد مصايف، وهذا التطور هو نتيجة تبني النقد الجزائري أو انفتاحه للمناهج السياقية ثم بعد ذلك المناهج النسقية، والذي يهمنا ممن هذا هو المناهج النسقية بالخصوص المنهج الأسلوبي الذي يبتعد النقد الجزائري في طبيعة تلقيه لهذا المنهج عن النقد العربي والمغاربي إلا من ناحية الكم، فهي لم تلقى روحا كما المناهج الأخرى كما يقول يوسف وغليسي: "فالأسلوبية ليس لها مقام يتأهل البحث في جوانبه والتنقيب فيه عن خصوصياته وكل ما هو كائن لا يعدو أن يكون مجرد محاولات متواضعة في كمها وكيفها قدمت -أصلا- بحوثا أكاديمية في نطاق جامعي محدود،

[1] - يوسف وغليس: النقد الجزائري من "اللانسونية" إلى "الألسنية"، المرجع السابق، ص 09.

[2] - المرجع نفسه، ص 10.

قصارها الظفر بدرجة جامعية ما لا أكثر، ولذلك فهن إعانات الذات أن نفكر في البحث عن اسم نقدي جزائري جعل من الأسلوبية شغالا شاغلا له"[1]، يوضح هذا النص أن الذين طبقوا المنهج الأسلوبي في النقد الجزائري هي مجرد محاولات تعتبر قليلة، إلا أنها تعتبر محاولات قيمة إن كان في المفاهيم النظرية وحتى الممارسات التطبيقية، وبهذا فإن الأسلوبية ظهرت عند بعض النقاد الجزائريين الذين إذا تأملنا في دراستهم النقدية نجدهم اقتربوا من تلك المبادئ التي تطرحها الأسلوبية على المستويين النظرية والتطبيقي، إذ "تقع أيدينا على بعض الكتب أو فصول من كتب، أو مقالا على صفحات المجلات المتخصصة، إضافة إلى الرسائل الجامعية (ماجستير ودكتوراه)"، ومن بين النقاد الجزائريين وجهودهم في هذا المجال بالقراءة والتحليل الذين حاولوا التعريف بهذا العلم قصد التأسيس له في مدونتنا النقدية، وكذا تطبيق معطيات هذا العلم على النصوص الأدبية نجد: "عبد المالك مرتاض" في كتابه "الأمثال الشعبية الجزائرية"[2] و"الألغاز الشعبية الجزائرية"[3]، "عبد الحميد بوزوينة"[4] بناء الأسلوب في المقال عند الإبراهيمي"[5]، "علي ملاحي" في كتابه "المجرى الأسلوبي للمدلول الشعبي العربي المعاصر"، و"نور الدين السد" في كتابه جزئين "الأسلوبية وتحليل الخطاب"[6] و"طول محمد في كتابه "البنية السردية في القصص القرآني"[7].

[1]- يوسف وغليس: النقد الجزائري من "اللانسونية" إلى "الألسنية"، المرجع السابق، ص 148.

[2]- مونيه مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة 01، 2016، ص 129.

[3]- خلف الله بن علي: الأسلوبية في النقد الجزائري (قراءات تحليلية في المنجز النظري والتطبيقي)، حوليات اللغات والآداب بالمسيلة، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، ص 282.

[4]- المرجع نفسه، ص 283.

[5]- نفسه، ص 294.

[6]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب المرجع السابق، ص 82.

[7]- مونيه مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر، المرجع السابق، ص 77.

1. تلقي المنهج الأسلوبي عند الناقد عبد المالك مرتاض:

أ. **التنظير الأسلوبي عند عبد المالك مرتاض:** إن إسهامات مرتاض في مجال الأسلوبية تعد هي أولى دراسات نقدية في النقد الجزائري من خلال كتابيه:

- **كتاب "الألغاز الشعبية الجزائرية"**: الصادر سنة 1982 ويعد أول دراسة أسلوبية في النقد الجزائري المعاصر ويتجلى ذلك في القسم الثاني منه عندما درس الشكل الغني للألغاز حيث قسمه إلى فصلين:

- **الفصل الأول:** خصصه للتعريف بالأسلوبية وتاريخها، حيث يربط الأسلوبية المعاصرة بالأسلوب ويعتبره الأصل الشرعي لها، كما قدم تعارف للأسلوب كانت: لـ فولتير وتيبودي وهيرزوق وليوستزر وماروز ودي سوسير وغيرهم، كما أنه قال أن لهذا العلم جذور عربية من خلال قول الجاحظ، وهو الشيء في متناول الجميع، وإنما التعبير والأسلوب هما اللذان يحددان الفرق تحديدا دقيقا، وقول الجاحظ والذي اعتبره نظرية أسلوبية "المعاني المطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي ... وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء"[1]، كما أن "مرتاض" قد نوه إلى أن "ابن منظور" من أوائل الذين أشاروا إلى معنى الأسلوب الحالي على "أنه سطر من التخيل" حيث علق عليه وأكد على أنه يول على استعماله بمعنى اكتساب طريقة محددة في تدبيح القول، وبذلك نجد حضورا نسبي لمصطلح "الأسلوب" في كتاب مرتاض السابق: "حيث نتحدث عن الأسلوب، فالأولى لنا أن نحيل على القدرة الزمانية التي تدرس أسلوبها، وعلى نوع الأسلوب وطرازه، هل يتصل الأمر بأسلوب روائي، أو خطابي، أو مقالي؟"[2].

[1] – خلف الله بن علي: الأسلوبية في النقد الجزائري (قراءة تحليلية في المنجز النظري والتطبيقي)، المرجع السابق، ص 282.

[2] – مونيه مكرسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر، ص 68.

والمصطلح الألسني الجديد (الأسلوبية) يعني بها دراسة عملية لأسلوب أعمال أدبية معينة أما حين تكون نقد الأسلوب فهي تنصب في دراسة علاقات طريقة التعبير بالنسبة للفرد (الكاتب) أو بالنسبة للجماعة"[1].

وإذا كانت الأسلوبية تهتم باستقرار الخطابات الأدبية الراقية فلم نجد "مرتاض" يدرس الألغاز الشعبية التي لا ترقى إلى هذه الأدبية، وربما نجد الإجابة لديه عندما يصرح "أن هذه الألغاز لو كان أسلوبها يمضي على سنن واحدة لتعذر الأمر، لكن أسلوبها مختلف من لغز لآخر فطورا يكون قصير الجمل والعبارات، وطورا يكون طويلا، وطورا يكون موقعا (مسجوعا) وطورا يشتمل على أنواع البديع، وطورا يتحلل من ذلك بلفت إليه"[2].

وينتهي مرتاض في الأخير إلى نتيجة مفادها: "... من العسير بمكان الإلمام بدقة، بكل التعريفات التي طرحها علماء الغرب حول هذا اللفظ الأسلوبية ومفهومه وعلاقته بالتعبير، ودراسة طبيعة هذه العلاقة بالتعبير تختلف من اعتبار إلى آخر، فطورا تكون وصفية وطورا ثانيا تاريخية ... فحسبنا إذن ما أشرنا إليه ومهدنا به"[3].

يوضح هذا النص أن مرتاض يرى أن الأسلوبية هي وصفية وتاريخية.

- **الفصل الثاني:** "درس فيه مجموعة من الألغاز دراسة أسلوبية، فبدأ بالبنية التركيبية والتي وجدها تنقسكم إلى ستة أقسام ووضع جدولا يوضح فيه ذلك، مستعينا بالإحصاء في تبيان الجمل التي تتشكل من الألغاز، كما نجده يعمد إلى العلاقات الرياضياتية بتعبيره والجمع والطرح والكسور، وكذا الرسوم، أما الجانب الصوتي فيرى أن إيقاع الألغاز منسجم مع الدوال والمدلولات، وكأنه تتويج لعملية التفكير والبث والتلقي في الرسالة، ويعود إلى الأشكال الهندسية والعلاقات الرياضية والجداول والنسب المئوية (الإحصاء) وقد يضع هذه الأشكال والعلاقات والجداول والرسوم لأشياء بسيطة يمكن أن

[1]- خلف الله بن علي: الأسلوبية في النقد الجزائري، المرجع السابق، ص 282.

[2]- خلف الله بن علي: الأسلوبية في النقد الجزائري، المرجع السابق، ص 283.

[3]- مونيه مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر، المرجع السابق، ص 129.

يدركها القارئ دون الحاجة إلى هذا""[1]، كما ترجم لفظة الكلام، إلى فهذه الدراسة تعد أول دراسة تأسيسية في الخطاب النقدي الجزائري الحديث.

-كتاب الأمثال الشعبية الجزائرية: الذي نشر سنة 2007 حيث جمع مرتاض فيه بين التنظير والتطبيق.

تتحدد الأسلوبية عنده بوصفها: لفظا جديدا لم تستعمله العربية، حسب علمنا، إلا بعد منتصف هذا القرن، إن لم نقل في العشر سنوات الأخيرة، وقد دخل إلى العربية عن طريق المفاهيم الألسنية الكاسحة التي أخذت تفرض وجودها معلينا عن طريق القراءة في اللغات الأجنبية طورا، والبحث بواسطتها طورا آخرا"[2].

القضية التي تناولها "مرتاض" في هذا الكتاب تتصل بعلاقة حتمية بين علم الأسلوب والألسنية يقول في ذلك "والأسلوبية نتيجة لمفهومها الألسني، هي غير الأسلوب ولكنها ابنته أي أنها علمه الذي تعرف به خصائصه، وهي ولدت من أجل أن تخدمه بمنهج علمي، لا من أجل أن تهوره أو تسيئ إليه"[3]، يوضح هذا النص أن "مرتاض" يؤكد على نشأة الأسلوبية أنها اللسانيات أي علم اللغة وأنها وليدتها لتجعل منها منهجا علميا يخدم النصوص.

يتمخض عن كل هذا سؤال جوهري يطرحه "الناقد مرتاض" "ولكن ما الأسلوبية؟"[4]، فالأسلوبية هي كلمة صغيرة في حجمها كبيرة في مفاهيمها فهي تعد إشكالية في النقد الأدبي تختلف عليها وجهات النظر باختلاف التأثر الموجود من خلال الندوات والمجلات والكتب ... إلخ.

وقد علق الناقد على ذلك "بأن السؤال المطروح صغير جدا، ولكن الإجابة عنه ليس لها حدود بل إننا لنشعر بأن هذه الإجابة شديدة العسر بالغة التعقيد على الرغم من أن هذا اللفظ لا

[1]- خلف الله بن علي: الأسلوبية في النقد الجزائري، ص 283، نقلا عن: عبد المالك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، ص 155.

[2]- مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، ص 130، نقلا عن: عبد المالك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 109.

[3]- المرجع نفسه، ص 130، نقلا عن: المرجع نفسه، ص 109.

[4]- نفسه، ص 131، نقلا عن: نفسه، ص 109.

يعني باتفاق إلا مفهوما واحدا ... فالأسلوبية هي الوريث الأقرب ما يكون إلى نظرية البلاغة القديمة، من أجل ذلك ليس مصادفة أن نجد ميلاد هذا العلم الجديد يتصادف مع نهاية القرن الماضي وأوائل هذا القرن"[1]، إن "مرتاض" بهذا التعليق يقر بأن الأسلوبية هي الوريث الأقرب للبلاغة القديمة وأن بدايتاها بدأت معها وهو ينفي بذلك بعض الشيء ميلاد الأسلوبية مع نهاية القرن الماضي وأوائل هذا القرن بل هي قديمة النشأة وإن ولدت وتطورت مع اللسانيات.

وأفصح الناقد "مرتاض" عن وجود نظريات متباينة حول الأسلوبية فبعد أن كان "بيفون" بقول: "الأسلوب هو الرجل نفسه" ... ظهرت نظرية شار بالي وناقضت هذا المفهوم ... فإذا نحن أمام أسلوبية وصفية لا معيارية[2]، وكما نعرف أن الوصفية دعت إليها اللسانيات والمعيارية تميز البلاغة القديمة إذن هو لا ينكر نشأتها الأولى ولا تبعدها عن اللسانيات والعملية التي توصف بها.

بعد هذا قال "مرتاض" وأياما كان الأمر فإن مفهوم الأسلوبية قد اكتسى معنى مغايرا بعد مجيئ شارل بالي إذ أنه حاول أن يؤسس أسلوبية على الكلمة بوجه عام، ... وانطلاقا من فكرة أن اللغة ما هي إلا تعبيرا عن الفكر والعواطف، فقد عد بالي التعبير عن العواطف بشكل صميم موضوع الأسلوبية"[3]، ثم تعرض "مرتاض" إلى أهم الأعلام الذين جاؤوا من بعد "شارل بالي" في قوله: "وقد خلف بعد بالي: "ماروزو" وكريسو، عمدوا إلى وصف الأصوات وكل أجزاء الكلام، والتركيبات النحوية، والمعجمية، بصورة منظمة، معنتين أنفسهم أشد الاعنات من أجل العناية الخارجية بالمحتوى التصوري"[4].

وإلى جانب التعريفات الغربية للأسلوبية أدرك "مرتاض" الأسلوبية "فهي علم معرفة الأسلوب، أي علم بيداغوجي الحديث، الذي يوجهه واحد منا إلى الناس مكتوبا أو منطوقا، فهو من حيث

[1]- مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، المرجع السابق، ص 131، نقلا عن: المرجع نفسه، ص 110.
[2]- المرجع نفسه: ص 130، نقلا عن: المرجع نفسه، ص 109.
[3]- نفسه: ص 132، نقلا عن: نفسه، ص 110.
[4]- نفسه: ص 132، نقلا عن: نفسه، ص 110.

طبيعته الأدبية يجب أن يتخذ صورة بيانية معينة، ويصب في نظام أسلوب محدد ... والأسلوبية إذن، هي موضوع معرفة الأسلوب من حيث هو"[1].

وقد ميز "مرتاض" بين نوعين من أصناف الأسلوبية هما:

الأسلوبية التاريخية والأسلوبية الوصفية، فأما التاريخية فتقوم على وجهه نظر تاريخية خالصة، والتي تمكننا من الإجابة على هذا السؤال، لماذا يكتب الكاتب؟ وقد سخرت عدة علوم للإجابة على هذا السؤال: فالكاتب من الوجهة الفلسفية يكتب من أجل التعبير عن الواقع المطلق، ومن الناحية النفسية، فإنه يكتب من أجل مساعدة الآخرين، وإذا كانت الأجوبة جمالية، فإن الكاتب حينئذ لا يكتب لغاية غير إرضاء رغبته الجامحة في تذوق الجمال وتعبده"[2]، إذن فالأسلوبية التاريخية ترتبط بالمؤلف لا غير من خلال إبداعه إما تعبيرا عن نفسه أو كتابته عن أحلامه وأوهامه أو غير ذلك ومن هذا المنطلق ظهرت الأسلوبية النفسية أو أسلوبية الكاتب مع ليوسبتزر.

أما النوع الثاني وهو الأسلوبية الوصفية والتي تمكننا من الإجابة عن هذا السؤال وهو: كيف يكتب المؤلف؟ يقول مرتاض: "وتبقى وجهة النظر الوصفية التي تحاول الإجابة على هذا السؤال: وهو كيف يكتب الكاتب؟ ... فهذه القضية تأخذ مهنا مختلفا عن علماء اللغة المحدثين، لأن منطلقهم هو القارئ، وليس الكاتب فالاعتبار لا ينصب أساس إلا على النتاج الفني وحده، ولا ينطلق منه وحده"[3]، إذن فالأسلوبية الوصفية تختلف تماما عن الأولى باعتبارها نسقية فهي ترتبط بالقارئ (المتلقي) وكيفية تلقيه لهذا العمل الأدبي، يقر الناقد مرتاض في آخر هذا المدخل على هدفه وهو "تخوفنا من أن لا يستطيع القارئ العادي، ولاسيما أحادي اللغة، إدراك مفهوم لفظ "الأسلوبية" فحاولنا إعطاءه نظرة ولو موجزة بعض الشيء"[4].

---

[1]- مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، المرجع السابق، ص 132، نقلا عن: المرجع السابق، ص 110.

[2]- المرجع نفسه، ص 130، نقلا عن، المرجع نفسه، ص109.

[3]- نفسه، ص 133، نقلا عن، نفسه، ص 112.

[4]- نفسه، ص 134، نقلا عن، نفسه، ص 114.

فكل هذا يعتبر تنظيرا للأسلوبية في كتاب "الأمثال الشعبية الجزائرية" للناقد "عبد المالك مرتاض" تبعدها تطرق في الفصل الثاني من القسم الثالث إلى جانب التطبيقي حيث طبق الأسلوبية على الأمثال الشعبية الجزائرية، فبعد التنظير دائما يأتي التطبيق والعملية التطبيقية لا تمكن بدون عملية سابقة ألا وهي التنظير.

2-التطبيق الأسلوبي عند الناقد "عبد المالك مرتاض" لبعض من الأمثال الشعبية الجزائرية:

يسعى مرتاض في هذا الفصل إلى دراسة أسلوب الأمثال الشعبية الجزائرية على مستوين اثنين هما: المستوى البنيوي، والمستوى الصوتي، وقد عدل على المستوى الدلالي، فقد أشار ولو من بعيد إلى هذا الضرب من المفهوم الألسني[1].

إذ نعثر في ثنايا هذا الكتاب على جملة من المفاهيم الإجرائية هي بمثابة الأدوات المفهومية التي من خلالها نصل إلى التطبيق أو التجريب في الأمثال الشعبية إذ أن "مرتاض" يكشف القيمة الجمالية فيها من خلال التحليل الأسلوبي نعلى النص الشعبي بلغة شارحة، والجديد في هذه الدراسة هو تطبيق منهج حداثي ومعاصر على متن شعبي.

يشير مرتاض إلى "أسلوب الشعبية الذي يشبه أسلوب الألغاز الشعبية مما يدل على أصالة الذهبية الشعبية وصدق إبداعاتها الفنية"[2].

وهذا الذي جعلني في بحثي هذا أركز على الكتاب لأنه يعكس أصالة نقدنا وأدبنا الجزائري، كما أن الأمثال الشعبية تتميز بالبساطة والإيجاز وابتعدت عن التعقيد والإطناب، بذلك يشير مرتاض في هذا السياق إلى أنه "لم يعثر على أي هذه المجموعات المؤلفة من الأمثال تتألف أكثر من أربع جمل"[3].

مثال 01: الشركة، هلكة

فهذا التوقف الحادث بين اللفظتين، والذي ينشأ عنه صوت موسيقي مؤلف من تردد حرفين متجانسين هما: "كة" هو الذي جعلنا نذهب إلى ثنائية هذا الجملة وهي أسهل رواية وأكثر قابلية للذيوع والإشهار.

---

[1]- مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، ص 135، نقلا عن: عبد المالك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 114.

[2]- المرجع نفسه، ص 236، نقلا عن: المرجع نفسه، ص 114.

[3]- نفسه، ص 237، نقلا عن: نفسه، ص 114.

ويصل مرتاض بعد ذلك إلى وجود أنواع من الجمل في المثل الشعبي ... كل ذلك ونحن نتحدث عن بنية الجملة الكلية للمثل بدون سؤال عن تفاصيل بنيتها الداخلية فعلينا أن نتسائل مثلا: كم هي الألفاظ التي تتألف منها كل جملة؟ وما هو النوع المسيطر أثناء ذلك؟ فهل الجمل القصار المتوازنة؟ أو الطوال؟ أو تلك التي ليسارعها القصر والطول معا؟[1].

مثال 02: أنا نجري بالقمة لفمه، وهو يجري لي بالعود لوجهي.

على الرغم من أن المثل متساوي عدد الألفاظ في الجملتين المركب بينهما، إلا أن كثرة هذه الألفاظ من وجهة (5+5)، وخلو الجملتين من الإيقاع والسجع من وجهة ثانية، جعلا هذا المثل عسير الرواية، نسبيا، على عكس المثال 01.

فالمنظور الذي اعتمده مرتاض مهر الإيجاز والسهولة في البنية التركيبية للأمثال الشعبية وضرورة وجود الجرس الموسيقي الذي يجعل المثل ألذ في السمع وأكثر قابلية للانتشار بين الناس.

ويضيف مرتاض "من أجل ذلك لم نعثر في هذه المجموعة إلا على مثل واحد مركب من 5+5+، وخمسة أمثال مركبة من 4+4، على حسب أننا لم نعثر على أي مثل مركب من 6+6، أو 7+7، أو 8+8، وهو الحد الأقصى الذي تشكلت منه جملة من حيث عدد ألفاظه في مجموعتنا"[2].

مثال 03: احسبها كرمة وفيها الكرموس، ووجدها كرمة وفيها الناموس.

مما يلاحظ أن بنية هذا المثل متماسكة مؤتلفة لدرجة أنه يمكن ضم كل لفظ إلى نظيره، مع وجود كل منها في جملة:

ف "احسبها" لفظ يوازي ووجدها.

وفيها لفظ يجانس أيضا وفيها.

---

[1]- مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، ص238، نقلا عن: عبد المالك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، ص116.

[2]- المرجع نفسه، ص 274، نقلا عن: المرجع نفسه، ص 123.

الكرموس لفظ يوازي أو يوازن الناموس[1].

يبين تحليل بنية هذا المثل الشعبي على تكرار بعض الألفاظ وتجانس بعضها الآخر بحيث يتماثل الشق الأول مع الشق الثاني وقد ينتج عن هذا التمثل، التكرار والتماثل اللفظي:

فالتكرار الذي قام على ترديد لفضين اثنين مرتين، وإذا ذكرنا بأن مجموع ألفاظ ثمانية، أدركنا بأن نسبة التكرار في ألفاظ المثل ترقى إلى 50%.

أما التماثل اللفظي فيقوم على تشكيلتين: تشكيلة: أحسبها + وجودها؟ وهي ذات طبقة بنيوية واحدة، وتشكيلة: الكرموس + الناموس؟ وهي أيضا ذات طبقة بنيوية واحدة، فهناك ثمانية ألفاظ في المثل موزعة بالتساوي على جملتين اثنتين، بينما نجد أربع بنى فقط، بحيث شكل كل لفظ مع صنوه في الجملة وحدة بنيوية جعلته ينتمي إلى أسرته إما بالتكرار الصريح، وإما بإلحاقه به عن طريق الملاءمة البنيوية[2].

وسوف يستعين "مرتاض" بالجدول لتبيين وتوضيح درجة التكرار في هذا المثل: (5) أحسبها كرمة وفيها الكرموس، ووجدها كرمة وفيها الناموس

أحسبها	كرمة	وفيها	الكرموس
ووجدها	كرمة	وفيها	الناموس
	+	+	−

نلاحظ أن الألفاظ الأربعة الأولى والأخيرة في الجدول (أحسبها/ ووجدها، الكرموس الناموس) هي التي تمثل درجة التكرار النسبي أي ل يتكرر اللفظ كاملا (ها+ها؛ ال + ال؛ موس + موس)، في حين أن الألفاظ الأربعة الوسطى في الجدول تمثل درجة التكرار الكلي أو المطلق (كرمة/كرمة؛ وفيها/وفيها)[3].

مثال 04: (31) أخدم يا صغري لكبري، وأخدم يا كبري لقبري.

[1]- مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، المرجع السابق، ص 249، نقلا عن: المرجع نفسه، ص 126.

2- المرجع نفسه، ص 250 (نقلا عن نفس المرجع، ص 126).

3- نفسه ص 250 (نقلا عن نفس المرجع، ص 127).

ألفاظ هذا المثل متماسكة متراصة مؤلفة متقابلة بحيث تشكل نظام ذاتية مستوى واحد حيث البناء، ومن حيث الصوت، ومن حيث الدلالة في:

"أخدم" لفظ يجانس "أخدم" (في الجملة الثانية)؛

"يا صغري" لفظ يقابل "يا كبري" (في الجملة الثانية)؛

"لكبري" لفظ يشاكل "لقبري" (في الجملة الثانية)[1]؛

يقترب المثل رقم (31) من بينية المثل رقم (5) من حيث السمات التركيبية والجمالية، كما تضمن ثلاث تقنيات أسلوبية هي: التكرار والتقابل اللفظي وأخيرا التشاكل وتتضافر هذه العناصر فيما بينها لتشكيل جمالية المثل الشعبي وفيما يلي تفصل ذلك:

1. التكرار: وقام على ترديد اللفظين هما: "أخدم" مرتين، وهكذا نجد لفظين من نسبة ألفاظ يتكرران (6/2)، فإذا هما يشكلان نسبة مئوية لا تقل عن 33.33%.
2. التقابل: ونجده قائما على لفظتين خاصة هما: "يا صغري"؛ "يا كبري".
3. التماثل اللفظي التام: ونجده متماثلا في لفظتين أيضا هما "لكبري"؛ "لقبري"؛

فالمثل الشعبي له معاييره ومميزاته التي يتصف بها من بينها التكرار فهو يحقق التوازن اللفظي والتقابل الذي يحقق الجمالية في تركيبته الفنية والتماثل اللفظي الذي يحقق الأثر السمعي لدى المتلقي، والتكرار في الفعلين "أخدم" مرتين موجود للدلالة وليس فقط لمجرد إرضاء فلسفة تقوم نظام بنيوية لا تعوده، فالتكرار للاختصاص. "وإلا فقد كان يجوز أن يقال: "أخدم يا صغري لكبري، ويا كبري لقبري"[2]، من هذا فإن التكرار له دلالة جمالية إَنْ فُقِدَت اختل معنى المثل أو دلالته.

ويقدر "مرتاض التكرار في كل لفظ، أو في كل مجموعة بالنسبة المؤوية في الجدول التالي:

نو الثنائي	أ	ب	ج
الثنائي	أخدم	يا صغري	لكبري

[1]- مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، المرجع السابق، ص 251 (نقلا عن المصدر نفسه، ص 129).

[2]- المرجع نفسه: ص 252 (قلا عن المصدر نفسه، ص 130).

	أخدم	يا كبري	لقبري
نسبة التكرار فيه بالمائة	%100	%66.66	%80

يتضح من خلال الجدول تكرار لفظ "أخدم" كاملا أي بنسبة 100% أما في كلمتي "يا صغري" و"يا كبري" فتكررت "يا" والحروف التالية: "ري" وفي الشق الثالث تكرر حرف اللام و"ب، ر، ي"، مما جعل النسبة تنخفض نوعا ما مقارنة بالقسم الأول، فكانت النسبة في الشق 66.66% وفي القسم الأخير: 80%.

وبذلك يمكن عد ظاهرة التكرار في أسلوب هذا المثل هي مفتاح السر، وهي الظاهرة المسيطرة، أي التقنية الأولى التي سخرها الفنان الشعبي في بنية رسالته، مما يتيح سيرورة المثل الشعبي ويمكن له من الشيوع بين الرواية. فلعل بعض ذلك مما قد يكون حملهم على الشغف بهذه الظاهرة في أسلوب أمثالهم الشعبية السائرة[1].

ولعل الناقد يقترب من حقيقة الأسلوبية للمثل رقم "31" فهو يتميز بالترابط والتماسك في نظام أسلوبه إضافة إلى اتسامه بالوحدة العضوية، فكل لفظ ارتبط بالآخر ارتباطا وثيقات داخل كل وحدة، مع ارتباط منطقي وعقلاني بين الوحدتين المؤلفتين لبنية المثل الشعبي[2].

أي أن الناقد قد توصل إلى إبراز الجانب الإبداعي للمثل الشعبي بالنظر إلى بنيته الأسلوبية ومدى ائتلاف ألفاظه وتلاحمها، مع تكرار بعض الألفاظ حتى يتحقق الإيقاع، وتتداخل هذه العناصر في نظام البنية المركبة منها المثل الشعبي السائر.

وما يجدر الإلماح له في هذا السياق اعتماد "مرتاض" على المنهج الإحصائي أو كما يسميه هو المنهج الشبيه بالرياضي "للكشف عن مدى التماثل اللفظي أو التجانس التام عن طريق الملاءمة البنيوية لوحدات المثل الشعبي، وقد مكنه هذا المنهج من الوصول إلى نتيجة مفادها: "أن عدد الحروف التي يتركب منها كل ثنائي واحد؛ ما عدا الواو التي لحقت ""أخدم" الواردة في الوحدة الثانية،

[1]- مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، المرجع السابق، ص 253، (نقلا عن المصدر السابق، ص 131).

[2]- المرجع نفسه، ص 253، (نقلا عن المصدر نفسه، ص 132).

ولكن الواو ما كان لها لتؤثر شيئا لا في النظام الصوتي للمثل، ولا في النظام البنيوي له؛ لأن "أخدم" الأولى تنطق مقطوعة الهمزة، والثانية موصولة، مما يجعلهما في درجة واحدة من نظام الكلام، وفي ميزان صوتي واحد"[1].

وفي ختام دراسة الناقد للمستوى البنيوي يوضح سبب اختياره لبعض النماذج من الأمثال الشعبية ووضعها كعينة للبحث، يقول: "كان يجوز أن نمضي في تحليل بنى هذه الأمثال: نصا نصا، إلى غير نهاية. ولكن التعرض لجميع أمثال المجموعة أمر مستحيل في أي دراسة هذه طبيعتها، وهذا منهجها، وهذا هدفها، من أجل ذلك نجتزئ ببعض هذه الأمثال عادين إياها نماذج لمن أراد التوسع، أو شاء التعمق"[2].

وعلى صعيد آخر وعلى الهدي نفسه ينتقل مرتاض إلى دراسة المستوى الصوتي للأمثال الشعبية الجزائرية قصد تحليل الظواهر الصوتية ومعرفة ائتلاف التشكيل الصوتي للمتن الشعبي، إذ أن جمالية أي نص تكمن في تركيبته الصوتية الغنية في أجراسه الصوتية المتلاحقة،، ففلسفة النص الأسلوبية إنما تستمد جماليتها من الصوت[3]. ويضيف "مرتاض": "إن جمال الأسلوب في اللغة العربية يقوم أساسا، على الإيقاع الصوتي"[4].

ويستعرض "مرتاض" نتائج الدراسة الإحصائية التي أجراها على الأمثال الشعبية لتوضيح تركيبتها الصوتية.

وهذه بعض النتائج:

– النتيجة العامة الأول: أن الأمثال الشعبية في هذه المجموعة المؤلفة من وحدة واحدة، قليلة: إذ لا يجاوز عددها 27 مثلا من أصل 150، ونسبتها المئوية لا تتجاوز: 18.00%.

[1]– مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، المرجع السابق، ص 253، (نقلا عن المصدر السابق، ص 131).

[2]– المرجع نفسه، ص 254، (نقلا عن المصدر السابق، ص 132).

[3]– نفسه، ص 254، (نقلا عن عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ، ص 121).

[4]– نفسه، ص 254، (نقلا عن عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 132).

– والنتيجة العامة الثانية: أن الأمثال الشعبية المسجوعة ترقى إلى ثمانية وسبعين مثلا في المجموعة، ونسبتها المئوية: 52.00%. فإذا أضفنا إليها الأمثال الموقعة القليلة وهي خمسة ارتفعت النسبة المئوية إلى: 55.33%.[1]

– وعلى ضوء هذا الشاهد يتبين أن الإيقاع الصوتي هو الذي ساهم في شيوع بعض الأمثال الشعبية وتكاثرها في المجموعة، على حساب أمثال أخرى مرسلة تخلو من السجع والإيقاع، وهو ما يعززه قول الناقد: "تبين لنا إيثار الإيقاع الصوتي، في هذه المجموعة، استبد استبداد واضحا، لأننا وجدنا الأمثال المركبة من وحدتين اثنتين(جملتين) غير مسجوعتين لا تتجاوز في المجموعة العام: 150/31 أي أن نسبتها المئوية لا تتعدى: 20.66%"[2].

وقد علق "مرتاض" على هذا الشهد بقوله: "إذ حاولنا تفسير هذه الظاهرة تفسيرا صوتيا، فإننا نزعم بأن المباعدة في عدد ألفاظ وحدتين متقابلتين داخل نص مثل وحد مما يعسر روايته، ويعرقل سيرورته. يضاف إلى ذلك، القطع الصوتي، أو النشاز الذي يشوش على الإيقاع المنسجم، فَيُضَغِّلُ من جماليته"[3].

وقد يتسنى لنا تدقيق النظر انطلاقا من أن القيمة الجمالية للمثل الشعبي تبرز من خلال مستويين: المستوى البنائي والمستوى الصوتي وبذلك استأثر أسلوب الأمثال الشعبية الجزائرية بالإيجاز والإيقاع الصوتي باعتبار أن الفنان الشعبي يتجنب إرسال الأمثال الشعبية المتباعدة الألفاظ الخالية من الجناس الصوتية.

وبعبارة أخرى فإن المبدع الشعبي يحرص، على لونين من الموسيقى الإيقاعية: فالأولى داخلية: وتتمثل في الملاءمة بين ألفاظ مختلفة بجعلها تتراص في نظام كلامي متجانس. والثانية خارجية: وهي اختبار لفظين أخريين لجعل الوحدتين المتقابلتين تنتهيان بصوت واحد يتكرر مرتين، قد يكون مركبا

[1] – مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، المرجع السابق، ص 254، (نقلا عن عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 133).

[2] – المرجع نفسه، ص 254، (نقلا عن عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 134).

[3] – نفسه، ص 254، (نقلا عن نفسه، ص 134).

من حرف واحد، وهذا نادر. وقد يكون من حرفين اثنين أو أكثر، وهو المتواتر في أسلوب هذه الأمثال[1].

وللناقد وقفة أخرى من المثل الشعبي السابق رقم "31" الذي عالجه في المستوى البنيوي وقد أوضح "مرتاض" نظامه الصوتي من خلال استثمار الإجراءات الأسلوبية وهو ما يتجلى في:

31- اخدم يا صغري لكبير، واخدم يا كبري لقبري.

فمنذ الوهلة الأولى من قراءة نص هذا المثل، يتبين أن الفنان الشعبي قصد التأثير في النفس بواسطة نظام صوتي عجيب، بحيث يجوز لواحد أن يتغنى بالوحدة الثانية من المثل، والآخر بالوحدة الأولى دون أن يختلف الأداء أو يتكسر اللحن الشعري[2].

وهذه الوضعية تفرض على الناقد إخضاع هذا المثل لنظام الميزان الصرفي الذي عرف في أوزان الشعر العربي لمعرفة القوالب الصوتية المسيطرة على أسلوب المثل الشعبي وقد وجد ثلاثة قوالب هي:

افعل يا فعلي لفعلي: وبذلك تدخل الوحدتان معا تحت هذه القوالب الثلاثة على النحو التالي:

اخدم يا صغري لكبري،

واخدم يا كبري لقبري[3].

إن هذا المعيار الذي تبناه الناقد قد كشف عن القالب الصوتي العام، للمثل الشعبي، فهو لا يخرج عن ثلاث وحدات صوتية: افعل / يا فعلي / لفعلي. ويكون الاعتماد في جميع ذلك على الإيقاع الصوتي المتحكم في هذا الأسلوب بالإضافة إلى أن هذا القالب ينص على المجانسة الصوتية المطلقة طورا، والنسبة طورا آخر. وقد لاحظنا سابقا أن نسبة التكرار الصوتي في هذا المثل ترقى إلى:

[1]- مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، المرجع السابق، ص 255، (نقلا عن عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 134-135).

[2]- المرجع نفسه، ص 256، (نقلا عن المرجع نفسه، ص 135).

[3]- نفسه، ص 256، (نقلا عن نفسه، ص 135).

82.20 % وهذه النسبة كاسحة ساحقة، مما جعلت أسلوب هذا المثل يرقى إلى مستوى صوتي قد يقارب الشعر نفسه في مفهومه التقليدي[1].

وباستخدام الرموز الجبرية والعمليات الحسابية يقدم "مرتاض" النظام الصوتي لهذا المثل الشعبي على هذه الشاكلة:

كل رمز يحمل قيمة صوتية بمقدار دقيق. ولقد بلغت الدقة الصوتية المتحكمة في الألفاظ التي تتألف منها الوحدتان داخل المثل درجة نستطيع معها افتراض صياغة أخرى دون أن يختل النظام الصوتي للمثل:

يا صغري اخدم لكبري،

ويا كبري اخدم لقبري[2].

هذا يعني أن "مرتاض" على دراية بأبعاد المثل الشعبي وشروط صياغته والدليل على ذلك نلك الشواهد والنماذج التوضيحية التي يسوقها قصد التوضيح للقارئ.

ويتيح التصور السابق تعبيرا رياضيا آخر، بالقياس إلى الصياغة الأصلية:

ويشرح الناقد هذه المعادلة الجبرية بقوله: "أي أننا نقلنا 2 أ إلى مكان: 2 ب"[3].

يتأكد لنا من خلال التشكيلة الإيقاعية للمثل الشعبي رقم "31" أنها تركيبة صوتية ملائمة للنقل والتداول بين الطبقات الشعبية، فلا غرو أن نجدها تهمين على النظام العام للأمثال الشعبية في المجموعة، وينبه "مرتاض" في سياق دراسته لهذا المثل بأن الأدوات الصوتية التي تكررت لم تكن بدون دلالة، حيث نجده يجمع بين الجمال الصوتي وشرف الدلالة وقد حدد معالم هذه الظاهرة الأسلوبية وكشف عن غايتها يقول: "فلفظ يا صغري" قابل لفظ "يا كبري"، فكان الصوت المتردد المعجب،

[1]- مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، المرجع السابق، ص 257، (نقلا عن عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 135).

[2]- المرجع نفسه، ص 257، (نقلا عن المرجع نفسه، ص 136).

[3]- نفسه، ص 257، (نقلا عن نفسه، ص 136).

وكانت الدقيقة، فلو قال المبدع الشعبي، افتراضا، "يا شبابي"، أو "يا فتوتي" لما اختل النظام الصوتي فحسب، وإنما كان يجوز أن يشمل ذلك الدلالة أيضا[1].

ويهدف "مرتاض" من ذلك إلى إبراز مدى احترام الأصول والتقاليد المعروفة في حديث العربي القح وهو ما توفر في نسيج المتن الشعبي المدروس. حيث نجد أن الكبر في مألوف الحديث العربي فصيحا كان أم عاميا، مكتوب كان أم منطوقا، لا يقابله إلا الصغر: كالصبح الذي يقابل المساء وكالليل الذي يقابل النهار ... ولذلك وجدنا الفنان الشعبي، في هذا المثل، يستخدم "الكبر" مقابل "للصغر"[2].

وهي ملاحظة مهمة تعالج حقيقة الخواص العامة للبنية الإيقاعية المهيمنة قصد ارتياد عالم المبدع الشعبي وفهم مادته اللغوية.

ويواصل "مرتاض" حديثه عن المستوى الجمالي لأسلوب المثل الشعبي ويشير إلى أن العمل في أيام الصغر إنما يهيئ لأيام الكبر؛ والعمل في أيام الكبر يهيئ للدار الآخرة؛ فلكل لفظ وظيفتان؛ وظيفة صوتية، ثم وظيفة دلالية؛ بالإضافة إلى الوظيفة البنيوية من حيث قائم داخل الوحدة على نظام بنيوي لا يعدوه... وأما التلاؤم الصوتي فنقدمه في هذا الجدول على أن يقرأ عموديا لا أفقيا[3].

ويقترح الناقد جدولا على إبراز المنطق الصوتي لهذا الإيقاع والذي تابعه لمعرفة درجة الإيقاع:

اخدم	يا صغري	لكبري
واخدم	يا كبري	لصغري
+	+	+

[1]- مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، المرجع السابق، ص 258، (نقلا عن عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 136).

[2]- المرجع نفسه، ص 258، (نقلا عن المرجع نفسه، ص 136-137).

[3]- نفسه، ص 258، (نقلا عن نفسه، ص 137).

وإذا كان الصوت انصهر في ثلاثة قوالب موسيقية فإن الدلالة ظلت تتطور، وتتغير من دال إلى آخر، بحيث تمثل خمسة من ستة، من حيث مثل الصوت ثلاثة من ستة[1].

نستطيع القول في ضوء هذا الشاهد أم المثل الشعبي تضمن خمسة مدلولات من أصل ستة وهي (اخدم/يا صغري/لكبري/واخدم/يا كبري/لقبري) أما التركيبة الصوتية شملت ثلاث تشكيلات إيقاعية ولعل الجدول التالي يكون خير مترجم لهذه الفكرة:

صوت	أ	ب	ج	أ	ب	ج
	اخدم	يا صغري	لكبري	واخدم	يا كبري	لقبري
مدلول	أ	ب	ج	أ	د	هـ

فالمدلول لا يتكرر إلا مرة واحدة، بينما الصوت يتكرر مرتين بالنسبة لكل دال في المثل الشعبي[(2)].

بذلك تسنى للناقد إغناء العمل الأسلوبي بربطه بين المنهج الأسلوبي والمنهج الإحصائي، وقد بدا ميالا إلى إصدار الأحكام العملية القائمة على التحليل الموضوعي والإحصاء المادي وما رافهما من وسائل تقنية.

وفي جانب آخر من هذه الدراسة نجد "مرتاض" يتوقف مرة أخرى مع العينة المرشحة للبحث الأسلوبي الصوتي بعد أن فرغ من دراستها في المستوى البنيوي ونقصد تحليله مرة ثانية للمثل الشعبي رقم "5" والذي نصه: "أحسبها كرمة وفيها الكرموس، ووجدها كرمة وفيها الناموس" بغية إجلاء وحداته الصوتية.

فهذا المثل يتألف من ثمانية ألفاظ، ولكن هذه الألفاظ الثمانية تستحيل إلى أربع وحدات صوتية فقط... ونلفي هذا المثل يتألف من حروف متجانسة تبلغ درجة عالية في هذا التجانس[(3)].

---

[1]- مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، المرجع السابق، ص 258، (نقلا عن عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 137).

[2]- المرجع نفسه، ص 259، (نقلا عن المرجع نفسه، ص 138).

[3]- نفسه، ص 260، (نقلا عن نفسه، ص 138).

وبسلوك منهج الإحصاء ولغة النسب المئوية يكشف "مرتاض" عن الأصوات الجزئية التي تتكون منها كل تشكيلة إيقاعية، وبالإمعان في التركيبات الصوتية للمثل المطروح يصطنع الناقد جدولا يحتوي على نسبة التجانس الصوتي داخل هذا المثل:

الوحدات الصوتية	أحسبها ووجدها	كرمة كرمة	وفيها وفيها	الكرموس الناموس
نسبة التجانس الصوتي داخل الوحدة	%33.33	%100	%100	%71.42

وبضم هذه النسب إلى بعضها تصبح النسبة المئوية العامة للتجانس الصوتي للمثل الشعبي هي: 76.18% [1].

ولقد قادته هذه الرموز الجبرية إلى أن: القوالب الصوتية التي صيغت فيها المدلولات لا تجاوز أربعة، على حين أن المداليل تبلغ ستة من ثمانية، مما يقوي نسبة الإيقاع الصوتي على حساب الدلالة التي تبدو ضعيفة على نحو واضح [2].

يسير "مرتاض" في هذا الطرح الذي يفضي إلى موقف حاسم مفاده وجود نفس الخصائص الصوتية تقريبا تجمع بين المثل الشعبي رقم "31" والمثل الشعبي رقم "5"، ويضع الناقد النتائج التي توصل إليها في جدول توضيحي:

صوت	أ	ب	ج	د	أ	ب	ج	د
	أحسبها	كرمة	وفيها	الكرموس	ووجدها	كرمة	وفيها	الناموس
مدلول	أ	ب	ج	د	هـ	ب	ج	و

فالمدلول منها يتكرر مرتين (ب+ج) على حين أن المدلولات الأخرى تحتفظ ب"إستقلالها الدلالي" بينما الصوت يتكرر مرتين بالنسبة لكل وحدة داخل هذا المثل الشعبي. أي أن هناك أربع

[1]- مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي،المرجع السابق، ص 260، (نقلا عن عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 139).

[2]- المرجع نفسه، ص 261، (نقلا عن نفسه، ص 139).

وحدات صوتية، من حيث نجد ستت مداليل في نص المثل (أحسبها/ كرمة/ وفيها/ الكرموس/ ووجدها/ الناموس)[1].

ويلاحظ "مرتاض" ترابط الشق الأول من المثل الشعبي مع الشق الثاني مما لا يسمح بافتراض صياغة أخرى له، وإذا حصل ذلك إختل المعنى وتغيرت التشكيلة الصوتية، ويتأكد لنا من خلال هذا التصور التسلسل المنطقي والترابط العضوي للوحدات المكونة لهذا المثل "وقد يستحيل في إطار السياق الصوتي، وحتى الدلالي له، نقل (أ) مكان (ب) مثلا أو العكس"[2].

[1]- مونية مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي، المرجع السابق ، ص 261، (نقلا عن عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 139).

[2]- المرجع نفسه ، ص 261، (نقلا عن المرجع نفسه، ص 140).

1) تلقي المنهج الأسلوبي عند الباحث « نور الدين السد»:

أ. التنظير الأسلوبي عند الباحث نور الدين السد:

من خلال كتابه الأسلوبية وتحليل الخطاب[1] الذي مدرسته 1997 والكتاب الموجود عندي طبع سنة210 بجزئين، تعرض فيه إلى الأسلوبية كمنهج نقدي بشكل مستفيض، متناولا جل القضايا التي تعرض لها الأسلوبية، وهي دراسة نظرية مهمة تغني القارئ من حيث مادتها المعرفية، بالإضافة إلى ثراء الكتاب بالمعلومات حول هذا العلم سواء من أعلامه الغربيين أو العرب، فهذا الكتاب يعد ثمرة جهد كبير لجمع هذه المادة ومختلف معارفها.

ينقسم كتاب الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)إلى جزئين بحيث:

- **الجزء الأول**:قسمه الناقد نور الدين السد إلى فصلين: الأول عنون ب مفهوم الأسلوبية

واتجاهاتها بينما عنون الثاني ب: مفهوم الأسلوب ومحدداته وقبل ذلك استهل بمقدمة حاول أن يشير من خلالها إلى القضايا الكبرى التي سوف يتناولها في هذا البحث، وينطلق من أن هذه الدراسة ستفصل فيما أن الأسلوبية وماهيتها بأنها متجذرة في العربية ذو وافدة من الغرب، في قوله: يحاول البحث اتخاذ موقف من الجدل الذي لا يزال قائما بين الباحثين والنقاد العرب في تحديد ماهية الأسلوبية، التي يعدها بعض الباحثين متجذرة الوجود في العربية، ويعدها بعضهم وافدة من الغرب، وهي محدثة النشوء، ويراهن بعض الباحثين علما ، ويظنها بعضهم منهجا لدراسة الظاهرة الأدبية، ومنهم من يعتبرها حقلا معرفيا عاديا[2] وهذا خلاف مفتعل لأن الدرس الأسلوبي في العربية ليس جديدا، هو نشاط مارسته جميع المعارف التي اتخذت من الخطاب ميدانا لها، وتجلت ملامحه في الدراسات القرآنية والدراسات البلاغية والنقدية والشروح الشعرية، غير أن هذه التجربة لم تتمكن من

1- نور الدين السد: الأسلوبية في تحليل الخطاب، المرجع السابق، ج1.

2- المرجع نفسه، ص05.

تأسيس الأسلوبية علما مستقلا، وأتيح للأسلوبية في العصر الحديث أن تؤسس كيانها وتنجز أدواتها الإجرائية و تحدد مناهجها في التعامل مع الظواهر الأدبية[1]، إذن الأسلوبية علم حديث له أدواته الإجرائية وقواعده التي يبني عليها أحكامه وتحليلاته.

كما ذكرنا سابقا فإن هذا الجزء الأول من كتاب الأسلوبية وتحليل الخطاب قسم إلى فصلين:

- **الفصل الأول**: خصصه لمفهوم الأسلوبية واتجاهاتها فقد عرض تعاريف أشهر أعلام الأسلوبية

أمثال: (جورج مونان، شارل بالي، بيار جيرو أغراهام هاف)، من جهة و(عبد السلام المسدي،وسعيد مملوح ، صلاح فضل) من جهة أخرى، لينتقل بذلك إلى استخلاص تعريف جامع لها هو أن الأسلوبية ذو علم الأسلوب ذو الأسلوبيات هو الدرس العلمي للأسلوب الأدبي.[2]

كما أنه اعتمد على تعريف «المسدي» للأسلوبية في الدراسات المعاصرة فيرى أنها علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني غير منهج عقلاني، يكشف البصمات التي تجعل السلوك الإنساني ذا مفارقات عمودية.[3]

وقد خالف بعض النقاد في تعاريفهم وذلك من خلال أن هناك من نسبها إلى البلاغة وهناك من نسبها إلى اللسانيات وقد أعطى فروقا بين الأسلوبية والبلاغة في 17 فرقا في جدول منها: أن علم البلاغة علم معياري يرسم الأحكام التقييمية وبفصل الشكل عن المضمون أما الأسلوبية فهي علم وصفي ينفي عن نفسه المعيارية ولا يطلق الأحكام التقييمية ولا يفصل بين الشكل والمضمون...إلخ.[4]

1- نور الدين السد: الأسلوبية في تحليل الخطاب، المرجع السابق، ص05.
2- المرجع نفسه: ص 12.
3- نفسه، ص20 (نقلا عن عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 37).
4- نفسه، ص 28.

وقارن بين الأسلوبية واللسانيات في ثلاثة عناصر في جدول[1] معتمدا على الباحث «منذر عياش» و الباحث «عبد السلام المسدي» فيما يلي: أن اللسانيات تعني أساسا بالجملة، وتعني بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وتعني باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها في حين أن الأسلوبية تعني بالإنتاج الكلي للكلام، وتتجه إلى الحدث فعلا، وتعني باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر.

في ختام هذا الفصل الأول يحدد الباحث نور الدين السد أهم الاتجاهات الأسلوبية وهي أربعة:

أ. **الأسلوبية التعبيرية:**"اعتبر شارل بالي أن الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أية عملية تواصل بين مرسل ومتلق ومن هنا يؤكد أن علامات الترجي والأمر والنهي التي تتحكم في المفردات والتراكيب، ويعكس مواقفا حياتية واجتماعية وفكرية، ثم تقسيمه الواقع اللغوي إلى نوعين: ما هو حامل لذاته، وما هو مشحون بالعواطف والإنفعلات، أو الكثافة الوجدانية، وطريقة بالي الاستقصائية تدور حول أبرز المفارقات العاطفية و الإدارية و الجمالية الوسائل اللغوية التي تجسدها في النص"[2].

"لقد أنجز بعض اللغويين الغربيين دراسات متنوعة تتعلق بالمعجم والتراكيب والدلالات وكلها تدور في فلك الأسلوبية التعبيرية، وقد توسع «كراسو» مثلا في دراسة الكلمات وتراكيب الجمل ، و تعمق «ستزل» في دراسة نظام الأفعال ، وتفحص «أولمان» الفعل الماضي في المسرح المعاصر".[3]

في نظر السد فإن بالي أفضل من يمثل هذ الاتجاه، ويعتبر رائده لأنه يركز على إحساس المتكلم باللغة واللغة علاقة تأثير وتأثر، فللبعد العاطفي حضور عند التفكير في نظام اللغة ومن هنا كان بالي يلح على ضرورة العلاقة بين الضوابط الاجتماعية والنوازع النفسية في نظام اللغة فالأسلوبية ليست

1- نور الدين السد: الأسلوبية في تحليل الخطاب، المرجع السابق، ص47.
2- المرجع نفسه، ص 62.
3- نفسه، ص 62.

بلاغة وليست نقدا وإنما مهمتها البحث فيعلاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله.[1]

ب. **الأسلوبية النفسية:** رائدها «كارل فوسلر»و«ليوسبتزر» وهي اتجاه منهجي يعنى بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام والفن. وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز _ في أغلب الأحيان _ البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي، ويعود سبب ذلك إلى اعتقاد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته لذلك فهو يدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد؛ دون إغفال علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالجماعة التي تستعمل اللغة المنتج فيما الخطاب الأدبي المدوس.[2]

ت. **الأسلوبية البنيوية:** تعني هذه الأسلوبية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم ، وهي تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علم المعاني أو الصرف وعلم التراكيب، لكن دون الالتزام الصارم بالقواعد أو ب>لك تراها تدرس ابتكار المعاني النابع من مناخ العبارات المتضمنة للمفردات.[3]

ورائد ها الاتجاه هو ميشال ريفاتير فهو يرى أن أغلب الدراسات لم تتمكن من جعل الأسلوبية علما بالكيفيات التي تجري بمقتضاها اللغة إجراء أدبيا ولا أن يستقيم لها منهج بنيوي متناسق قادر على تبين طبيعة العلاقة الرابطة بين وجهي الظاهرة الأدبية وهما الفن واللغة.[4]

1- نور الدين السد: الأسلوبية في تحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 69 (نقلا عن حمادي صمود).
2- المرجع نفسه، ص 70.
3- نفسه، ص 86.
4- نفسه، ص 88.

ث.الأسلوبية الإحصائية: يعد الإحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي هو محالة موضوعية مادية في وصف الأسلوب،وبه يتم تحديد الأسلوب بأنه تردد الوحدات اللغوية التي يمكن إدراكها شكليا في النص فهذا يعني أنه يمكن إحصاء هذه الوحدات اللغوية وإخضاعها للعمليات الرياضية كأنواع الكلمات:(الأسماء، الضمائر، الصفات، الأفعال، الظروف، حروف الجر،[1] الحروف الرابطة (حروف العطف وغيرها، الأدوات الرابطة (الصلات، أدوات الشرط).

إن التحليل الإحصائي للأسلوب يهدف إلى تمييز السمات اللغوية فيه وذلك بإظهار معدلات تكرارها ونسب هذا التكرار، ولهذه الطريقة في التحليل أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع.[2]

تقوم الأسلوبية الإحصائية على الوصف الموضوعي والقياس الكمي الذي يستخدم إجراءات التحليل الإحصائي والرياضي ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الأسلوب هو المجموع الشامل للبيانات القابلة للالتقاط والتحديد الكمي عن بنية النص الشكلية.[3]

وفي دراسة الباحث نور الدين السد للاتجاهات الأسلوبية استعان بطائفة من الأعلام ودراساتهم منهم: (شارل بالي، ليوسبتزر، ميشال ريفاتير، برلدسبيلز، صلاح فضل، محمد الهادي الطرابلسي، سعد مصلوح، أوديت بيتي، إلياس خوري، حمادي صمود، عزة آغا ملك ...وآخرون).

- **الفصل الثاني:** تناول فيه الباحث: مفهوم الأسلوب، ومحدداته (الاختيار، التركيب، الانزياح)، اللغة والأسلوب، وأخيرا الأسلوب في نظرية الاتصال.

1- نور الدين السد: الأسلوبية في تحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 104.
2- المرجع نفسه، ص 112.
3- نفسه، ص120.

1. **مفهوم الأسلوب:** عرضه عند العرب القدامى، ثم تحول لمفهومه لدى الغرب ومن تعاريف العرب القدامى نجد ابن منظور في لسان العرب فيقول: يقال للسطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب،فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أسالي والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه.[1] كذلك نجده اعتمد على ابن قتيبة الخطابي مجدي وهبة ومن الغرب نجده اعتمد على بيارجيرو، وجورج مونان، بيفون، جون لاينز، تشيتشيرين...إلخ.

ومن المفاهيم عند الغرب نجد أهمها: تعريف بيفون الذي يرى الأفكار تشكل وجوها عمق الأسلوب لأن الأسلوب ليس سوى النظام والحركة، وهذا ما نضعه في التفكير، ويقول أيضا إن المعارف والوقائع المكثفة تنتزع بسهولة، وتتحول وتفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة موضع التنفيذ هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه.[2]

كذلك تحدث الباحث «السيد» عن الاختلاف في تقارب النقاد والدارسين العرب وأرجع ذلك إلى مصادر ثقافة هؤلاء الدارسين، فمنهم المتشبع بالثقافة الغربية... إلخ

فالإضافة إلى اعتماده على نقاد ودارسين عرب معاصرين في تعريف الأسلوب أمثال (أحمد أمين، البدراوي زهران، أحمد الشايب، أحمد كمال زكي، عدنان بن ذريل...وآخرون.)

2. **محددات الأسلوب:** وهي ثلاثة:

I. **الاختيار:** والمقصود به اختيار الكلام من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر من اللغة محدودة ثم هو يوزعها بصورة مخصومة، وهو يتحدد على نوعين هما:(اختيار محكوم بالموقف والمقام) (واختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة).[3]

1- نور الدين السد: الأسلوبية في تحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 143.
2- المرجع نفسه، ص 145.
3- نفسه، ص 173.

II. **التركيب**: تتركب الكلمات في الخطاب على مستويين، حضوري وغيابي، فهي تتوزع

مستويين، حضوري و غيابي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي يكون لتجاوزها تأثير دلاي و صوتي وتركيبي، وهو ما تدخلها في علاقات ركنية، فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي.[1]

III. **الانزياح**: هو قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية وهو انحراف الكلام عن

نسقه المألوف، هو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبارالانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته وقد قسَّم الأسلوبيون اللغة إلى مستويين:(المستوى العادي: ويتجلى في هيمنة الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب)، (المستوى الإبداعي: وهو الذي يخترق الاستعمال المألوف للغة وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في الملتقى.[2]

يعني أن الانزياح له تأثير في الملتقى ويكشف عن سر إبداع الكاتب.

3. **اللغة والأسلوب**: تكلم الباحث «السد»عن العلاقة بين اللغة والأسلوب أو إن لم يكن هناك اتفاق بين الباحثين، ومن الواضح أن اللغة أعم وأشمل من الأسلوب، فاللغة نتاج جماعي على حد قول اللسانيين والأسلوب فعالية فردية فهو رديف للكلام وهو نتاج الفرد.
4. **الأسلوبية في نظرية الإيصال**: تقوم نظرية الإيصال في البحوث الأسلوبية والسيميائية على الخطابية وعمادها توفر الشروط الآتية: المرسل+ الرسالة+ المرسل إليه. تشكل الرسالة عماد الدراسة الأسلوبية، وذلك بتحديد خصائصها الأسلوبية ومكوناتها اللغوية والجمالية، قد تناول الكثير من الأسلوبيين في بحوثهم الإشارة إلى نظرية الإيصال ومقام أسلوب الرسالة فيها: لأن

1- نور الدين السد: الأسلوبية في تحليل الخطاب، المرجع السابق، ص186.
2- المرجع نفسه، ص 198.

الأسلوب هو الطريقة التي تقدم بها الرسالة إلى الملتقى، وبتنوع كيفيات الأداء الأسلوبي في الرسالة تتنوع دلالاتها.[1]

وأشهر من تناول هذه القضية هو «رومان ياكبسون» خطاطته.[2]

سياق

المرسل..... رسالة.....مرسل اليه

قناة

سنن

- **الجزء الثاني**: تعرض فيه الباحث نور الدين السد إلى تحليل الخطاب الأدبي من خلال مفهومه في النقد المعاصر فهو خلق لغة في لغة:أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث لغة وليدة وهي لغة الخطاب الأدبي،[3] ذهب إلى بعض التعاريف لأعلام عربية أمثال: (ياكبسون، تنيانوف، تودوروف، بيارجيرو...، وآخرون)، ثم تكلم عن إشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث وعن من ساهموا في تطوره أمثال:(روحي الخالدي أحمد فارس، نجيب الحداد إلخ).

ثم تطرق إلى أهم المفاهيم انتشارا في الدراسات النقدية العربية هي الوحدة العضوية، الخيال، الشكل، المضمون، العاطفة، الأفكار، المعاني، العبارة.[4]

1- نور الدين السد: الأسلوبية في تحليل الخطاب، المرجع السابق، ص237.

2- المرجع نفسه، ص238.

3- نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة 2010ط،ج2/ص11.

4- نور الدين السد: الأسلوبية في تحليل الخطاب، المرجع السابق، ص46.

ثم تطرق إلى أدبية الخطاب، والأدبية لفظ وليد النقد الحديث يطلق على ما به بتحول الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية.[1]

بعدها تطرق إلى مصطلح التناص عن النقد الحديث فقط ظهر على يد الباحثة جوليا كريستيفيا في عدة أبحاث لها،ومفهومه عندها هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، إن التناص هو نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة (...).[2]

وفي الختام تطرق إلى تحليل الخطاب الشعري وتحليل الخطاب السردي مبرزا بذلك أهم النقاد العرب الذين تطرقوا إلى هذا التحليل أمثال:(عبد المالك مرتاض، محمد مندور، عبد الحميد بوزوينة، حميد لحميداني، وليد نجار،....و آخرون).

في هذا الكتاب بجزئيه نستنتج أنه غلب عليه الجانب النظري أكثر من الجانب التطبيقي فهو قد جمع فيه قضايا كثيرة ومهمة جدا ومتنوعة مستعينا بالمنجز الغربي ثم بالمنجز العربي، ورم ذلك إلا معظم الطلبة والباحثين الذين في أول مستواهم يعتدون على هذا الكتاب لثراء المادة العلمية فيه.

كذلك له كتاب آخر لم يصدر بعد وأنه موجود في دار النشر لم يجهز بعد لكنه لخص فيه القليل من خلال صفحته على موقع التواصل الاجتماعي (face book) وعنوان الكتاب هو "الأسلوبية التأويلية" وذلك من خلال قوله:

إن مصطلح الأسلوبية التأويلية الذي أنشأته في سياق دعوتي إلى التحاقل المعرفي وتضايف العلوم لدعم المناهج النقدية المعاصرة بمناهج كفيلة بتحليل الخطاب بأنواعه، و انفتاح المعارف على بعضها، وتوسع رؤيتها وتمدد آفاقها إلى المنجز النقدي والعلوم الإنسانية كافة، أدعو طلبتي في الجامعات الجزائرية وكل الباحثين في الجامعات العربية وغيرها إلى ترويج هذا المصطلح المركب من الأسلوبية باتجاهاتها والتأويلية باتجاهاتها وما نتج عنها من تحاقل المعارف.

1- نور الدين السد: الأسلوبية في تحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 95.
2- المرجع نفسه: ص 107.

وأدعو إلى اعتماد هذا المنهج لأنه كفيل بتحليل كل مكونات الخطاب بجميع أبعادها البنائية والبيانية والدلالية والوظيفية مع التأكيد على تأويلية هندسة الأصوات وتوزيعها في ثنايا الخطاب لأن كل هندسة تتم عن وعي وإدراك وتتضمن الإيحاء الذي يقتضي إنتاج المعانى من ذلك مع مراعاة موضوع الخطاب ومضمونه وجماليات تشكيلة الأسلوبي وما ينطبق على تأويلية الأصوات ينطبق على جميع المكونات الخطابية الأخرى ومن ضمنها المكون الموسيقى في الشعر بأنماطه بدراسة تفعيلات الوزن العروضي ثم دراسة القافية والروي والضرورات الشعرية باعتبارها سمات أسلوبية تأويلية، والسجع والجناس، والصيغ المصرفية والتكرار بأنواعه المفرد والمركب والمكون المعجمي وتفرعاته القيمية والإنسانية والحضارية والطبيعية، والمكون التركيبي النحوي والبلاغي والأبعاد الدلالية والمكون السردي والشخصيات مع التركيز على (السارد المهيمن) الذي لا يخلو منه نص من النصوص مهما كان جنسه أو نوعه، وقد أغفل هذا الإجراء النقدي الهام في النقد القديم والنقد الحديث والمعاصر في العربية وفي الإنجازات النقدية الغربية في كل اتجاهاتها، والحوار بنوعية الداخلي والخارجي وضبط الترسيمة العاملية أسلوبيا وتأويليا، والأمر كذلك بالنسبة للمربع السيميائي، وآفاق الانتظار، وخيبة الانتظار، والتناص بمستوياته وأنواعه.

ويعد منهج الأسلوبية التأويلية الذي نعتمد ونقترح رواجه ونشره بين الدارسين معطى من معطيات الاتجاهات النقدية المعاصرة يمكن إضافته إلى المنجز النقدي في النقد المعاصر، ومفهوم الأسلوبية التأويلية في النقد الأدبي الذي نؤسس له يفيد من حقل الفلسفة التأويلية ما أمكن، كما يفيد من الدراسات اللسانية وعلم النص والسرديات ونظرية الإيصال ومن أصول الشعرية وفروعها، وعلم الجمال ونظرية القراءة والإحصاء وتكنولوجيات الاتصال. وهو منهج يركز في تحليل الخطاب على تحديد مفهوم الخطاب باعتباره نظاما من العلامات والرموز والإشارات والأيقونات الدالة، ويحلل مواطن موضعتها في الخطاب، وطرائق نظمها في تشكيلة الأسلوبي، ثم يقوم بتحديد السمات الأسلوبية وتواتراتها، وتأويل خلفيات هذا التشكيل ومرجعياته وتناصاته وفق مجموعة من الآليات المتسقة والمنسجمة والمترابطة في منظومة متكاملة الأدوات والإجراءات لتفكيك موضوعه، وبناء المعني

منه وإنتاج المعني من إيحاءات هذا ، ودراسته بنيويا ووظيفيا، وتحليل المستوى الداخلي والمستوى الخارجي، مع التأكيد أنه لابد من عدم دراسة مكونات الخطاب معزولة عن بعضها بل منظورا إليها في النسق الكلي للخطاب دون اجتزائه من بنيته الشاملة وبذلك يكون إدراك أسلوبيته وتأويليته وإنتاج معانيه وبناء رؤاه في عموم تشيله الفني والجمالي ...

وفي هذا السياق يعد القارئ واحدا من أهم المعطيات التي تقوم عليها الأسلوبية التأويلية، والمنهج الذي أقوم بتركيب إجراءاته والترويج له، لا يرفض المناهج النقدية السائدة وطرائق تعاملها مع الأدب بقدر ما يهدف إلى تقديم إضافة نوعية في تحليل البنى الأسلوبية للخطاب وتأويلها وصولا إلى ضبط الخصائص والمعايير التي تشكل فرادة الخطاب الأدبي وتميزه.

والأسلوبية التأويلية لا تغفل الإفادة من نظرية الإيصال التي ترى أن الأدب بأجناسه وأنواعه يقوم على جملة من الوظائف منها الوظيفة التعبيرية وتخص منشئ الخطاب، والوظيفة الانفعالية وتخص متلقي الخطاب، وتبدو في استخدام الكلمات بهدف إثارة مشاعر ورؤى ذاتية إزاء العالم الذي يبدو موضوعيا وقد يشترك في هذه الوظيفة المؤلف والقارئ معا، والوظيفة الأدبية وتخص الخطاب الأدبي في ذاته وتمنحه خصوصيته الأدبية لتميزة من أنواع الخطابات الأخرى.[1]

ب. **التطبيق الأسلوبي عند نور الدين السد:** وذلك في قصيدة "في يائية مالك بن الريب" للشاعر "مالك بن الريب التميمي"

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة ... بجنب الغضا، أزجي القلاص النواجيا؟
فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه، ... وليت الغضا ماشي الركاب لياليا
لقد كان في أهل الغضا، لو دنا الغضا، ... مزار، ولكن الغضا ليس دانيا
ألم تري بعت الضلالة بالهدى، ... وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا
دعاني الهوى من أهل ودي وصحبتي، ... بذي الطبسين، فالتفت ورائيا
أجبت الهوى لما دعاني بزفرة، ... تقنعت منها، أن ألام، ردائيا

1- منقولة عن الدكتور نور الدين السد من صفحته على موقع التواصل الاجتماعي face book.

لعمري لئن غالت خراسان هامتي ... لقد كنت عن بابي خراسان نائيا
فلله دري يوم أترك طائعا ... بني بأعلى الرقمتين، ومالیا
ودر الظباء السانحات عشية ... يخيرن أني هالك من ورائيا
ودر كبيري اللذين كلاهما ... علي شفيق، ناصح، قد نهائيا
ودر الهوى من حيث يدعو صحابه، ... ودر لحاجاتي، ودر انتهائيا
تذكرت من يبكي علي، فلم أجد ... سوى السيف والرمح الرديني باكيا
وأشقر خنذيذ يجر عنانه ... إلى الماء، لم يترك له الدهر ساقيا
ولكن بأطراف السمينة نسوة، ... عزيز عليهن، العشية، ما بيا
صريع على أيدي الرجال بقفرة ... يسوون قبري، حيث حم قضائيا
ولما تراءت عند مرو منيتي، ... وحل بها جسمي، وحانت وفاتيا
أقول لأصحابي: أرفعوني لأنني ... يقر بعيني أن سهيل بدا ليا
فيا صاحبي رحلي؛ دنا الموت، فأنزلا ... برابية، إني مقيم ليالیا
أقيما علي اليوم، أو بعض ليلة، ... ولا تعجلاني قد تبين مابيا
وقوما، إذا ما استل روحي، فهيئا ... لي القبر والأكفان، ثم أبكيا ليا
وخطا بأطراف الأسنة مضجعي، ... وردا على عيني فضل ردائيا
ولا تحسداني، بارك الله فيكما، ... من الأرض ذات العرض أن توسعا ليا
خذاني، فجراني ببردي إليكما، ... فقد كنت، قبل اليوم، صعبا قياديا
فقد كنت عطافا، إذا الخيل أدبرت، ... سريعا لدى الهيجاء إلى من دعانيا
وقد كنت محمودا لدى الزاد والقرى، ... وعن شتم ابن العم والجار وانيا
وقد كنت صبارا على القرن في الوغى، ... ثقيلا على الأعداء، عضبا لسانيا
وطورا تراني في ظلال ومجمع، ... وطورا تراني في الرحى مستديرة،
وطورا تراني في رحى مستديرة، ... تخرق أطراف الرماح ثيابيا
وقوما على بئر الشبيك، فأسمها ... بها الوحش والبيض الحسان الروانيا
بأنكما خلفتماني بقفرة ... تهيل علي الريح فيها السوافيا
ولا تنسيا عهدي، خليلي، إنني ... تقطع أوصالي، وتبلى عظاميا

فلـــن يعـــدم الولـــدان بيتـــا يجنـــني ... ولـــن يعـــدم المـــيراث مـــني المواليـــا
يقولـــون: لا تبعـــد، وهـــم يـــدفنونني، ... وأيـــن مكـــان البعـــد إلا مكانيـــا؟
غـداة غـد، يـا لهـف نفسـي علـى غـد، ... إذا أدلجـــوا عـــني، وخلفـــت ثاويـــا
وأصـبح مـالي، مـن طريـف وتالـد، ... الغـيري وكـان المـال بـالأمس ماليـا
فيـا ليـت شـعري، هـل تغـيرت الرحـى، ... رحى الحرب، أو أضحت بفلج كما هيا
إذا القـــوم حلوهـــا جميعـــا، وأنزلـــوا ... لهـــا بقـــرا حســـن الحســـين، ســـواجيا
وعـــين وقـــد كـــان الظـــلام يجنهـــا، ... بســـفن الخزامـــي نورهـــا والأفاحيـــا
هـــل تـــرك العـــيس المراقيـــل بالضـــحى ... تعاليهـــا تعلـــو المتـــون القياقيـــا
إذا غصـــب الركبـــان بـــين عنيـــزة ... وبـــولان، عســـاجوا المنقيـــات المهاريـــا
ويـا ليـت شـعري هـل بكـت أم مالـك، ... كمـــا كنـــت لـــو عـــالوا نعيـــك باكيـــا
إذا مـــت فاعتـــادي القبـــور، وســـلمي ... علـــى الـــريم، أســـقيت الغمـــام الغواديـــا
تـــري جـــدثا قـــد جـــرت الـــريح فوقـــه ... غبـــارا كلـــون القســـطلاني هابيـــا
رهينـــة أحجـــار وتـــرب تضـــمنت ... قرارتهـــا مـــني العظـــام البواليـــا
فيـــا راكبـــا إمـــا عرضـــت فـــبلغن ... بـــني مالـــك والريـــب أن لا تلاقيـــا
وبلـغ أخـي عمـران بـردي ومئـزري؛ ... وبلـــغ عجـــوزي اليـــوم أن لا تـــدانيا
وســـلم علـــى شـــيخي مـــني كليهمـــا، ... وبلـــغ كثـــيرا وابـــن عمـــي وخاليـــا
وعطـــل قلوصـــي في الركـــاب، فإنهـــا ... ســـتبرد أكيـــادا وتبكـــي بواكيـــا
أقلـــب طـــرفي فـــوق رحلـــي، فـــلا أرى ... بـــه مـــن عيـــون المؤنســـات مراعيـــا
وبالرمـــل مـــني نســـوة لـــو شـــهدتني، ... بكـــين وفـــدين الطبيـــب المـــداويا
فمـــنهن أمـــي، وابنتاهـــا، وخـــالتي ... وباكيـــة أخـــرى تهـــيج البواكيـــا
ومـــا كـــان عهـــد الرمـــل مـــني وأهلـــه، ... ذميمـــا، ولا بالرمـــل ودعـــت قاليـــا[1]

[1]– ديوان: في يائية مالك بن الريب" للشاعر "مالك بن الريب التميمي"

البنية الإيقاعية في يائية مالك بن الريب

1. الوظيفة الأسلوبية للوزن:

إن اختيار الوزن له وظيفة أسلوبية تتجلى في علاقة الوزن بموضوع القصيدة ومضمونها، ومن هنا كان الوزن شيئا واقعا على جميع اللفظ الدال على معنى، فاللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من ائتلافها بعضها إلى البعض معان يتكلم فيها.

إن يائية مالك بن الريب اعتمدت البحر الطويل في تشكيلها الإيقاعي وهي مكونة من 52 بيتا حسب رواية أبي زيد القرشي في «جمهرة أشعار العرب». وإذا كان كل بيت من القصيدة يحوي 8 تفعيلات فإن مجموع التفعيلات فيها يساوي 416 تفعيلة، ووردت التفعيلات موزعة حسب الجدول الآتي:

أنواع التفعيلات	عددها	نسبتها المئوية
السالمة	257	%61.77
المقبوضة	151	%36.29
المخرومة	5	%1.20
المشتورة	3	%0.27
مجموع التفعيلات	416	النسبة المئوية الإجمالية 99.98%

ومما يلاحظ على الإحصاء هو هيمنة التفعيلات السالمة وفي ذلك إيحاء بحضور وعي السارد في الخطاب الشعري وسلامة طاقته الجائزة وقدرته على التزام النظام الجمالي للخطاب الشعري العربي فعلى الرغم مما يستدعي المقام من اضطراب النفس وتشتت الذهن فموضوع القول الشعري هنا هو التعبير عن لحظة الاحتضار وما تحدثه من قلق ورعب إلا أن الالتزام بالقاعدة العروضية الموجبة لهيمنة التفعيلات السالمة وتعزية النفس باستدعاء الذكريات والتأسف على الماضي وهرب لحظات الألفة والفرح كل ذلك جاء ليجعل السارد الشعري يواجه مصيره بنفس مطمئنة راضية، إن في الانسجام الإيقاعي تلميح إلى انسجام شخصية السارد الشعري.

وأما الوحدات المقبوضية فقد راوحت بين المقبوضة وجوبا وهي 52 تفعيله والمقبوضة جوازا 47 تفعيلة أي مجموعة 99 تفعيلة، والقبض في هذا السياق لا يكاد يخرج عن الدلالة العميقة للنص والمتمثلة في ظاهرة الموت والقبض على الروح لجعلها مفارقة للجسد ويتعمق هذا المعنى بإرداف التفعيلات المخرومة والشتورة وفي توظيف الشتر والخرم إيحاء بعدم تواتر القصيدة على بنية إيقاعية واحدة وجعلها تراوح بين بني إيقاعية متنوعة حسب تنوع الحال النفسية للسارد الشعري المتكلم في الخطاب الشعري، وقد جاء ذلك في سياق الفراق والحزن وحدوث الموت بعيدا عن الأهل ومرتع الطفولة والشباب حيث مكان الذكريات ومتع الحياة.

إن التغيرات الحادثة في تفعيلات القصيدة لم تتعد أن تكون زحافا كالقبض أو علة جارية مجراه كالخرم، وتوظيف الزحافات والعلل يهدف إلى غاية الخروج عن الرتابة الإيقاعية في بنية الموسيقى الشعرية.

إن تنوع ايقاع القصيدة بين هذه التفعيلات ينبئ ضبطه بحرية التصرف في نظام البحر الطويل لغايات أسلوبية تتناسب و تنوع مستويات الخطاب ومراوحته بين جدلية الزمن حضورا وغيابا، وتجسيدا لفعالية البنى الوظيفية في المعلن من الملفوظ أو المكتوب حاضرا وماضيا، وعلاقة ذلك بعلامات المكان ورموزه وما تحويه من إنسان وحيوان وشيء مع ما تضفيه من ملامح جمالية في نسج الخطاب.

قام السارد وهو الشخصية المركزية في القصيدة بتفعيل الأحداث في الزمان والمكان وعبر عن انعكاساتها على ذاته وعلى ذات المسرود له، ويلاحظ أن البحر الطويل المستخدم في هذا الخطاب الشعري يتناسب وامكانيات السرد القصصي والمواقف المأساوية المجسدة في حديث السارد عن نفسه وهو يرتب وقائع مواجهة مصيره وفناء دوره على مسرح الحياة فكان استعراض الذكريات وكانت الوصايا معبرة عن رجاحة عقل السارد وقوة احتمال الصعاب مع ما في الموقف من جزع ويأس.

فقد تجسد من ائتلاف الوزن واللفظ والمعنى دلالة عزاء الذات وهي في مقامها الجنائزي المؤلم.

2. بنية القافية ووظيفتها الأسلوبية

القافية هي آخر كلمة في البيت الشعري مع مراعاة اتفاق أبيات القصيدة في صوت الروي وتكراره وفق نظام يحقق من خلاله الوظيفة الأسلوبية والشعرية في القصيدة. فالقافية بهذا المعني هي

بمثابة فواصل موسيقية تثير انتباه المسرود له في النص والمتلقي خارج النص وتحدث فيه لذة ومتعة بالإضافة إلى ما تتضمن من دلالة في سياق البيت وفي سياق القصيدة كلها.

إن جميع الكلمات الواردة قافية في هذه القصيدة على تنوعها تتمحور حول موضوع القصيدة ومضمونها وهو رثاء النفس والجزع على مال الذات الإنسانية وإذا كان القدماء يعدون ظاهرة تكرار القافية عيبا وهو ما يعرف بالإيطاء حيث تتكرر الكلمة أكثر من مرة في قافية القصيدة فإن ما ورد من تكرار في يائية مالك بن الريب يقدر ب 7 مرات وهي كلمة «باكيا» وقد استدعاها المقام الحزين وكلمة «ليا» وفي ذلك تلميح إلى تمركز الحديث حول السارد الشعري وتوكيده وهذه الوقائع الأسلوبية البارزة تخرج ظاهرة الإيطاء من سياق العيب الحادث في القافية إلى صحتها وتبرير تكرارها هذا بالإضافة إلى ما يسهم به هذا التكرار في شحن القصيدة بطاقة موسيقية تحدث وظيفتي الانفعال والتأثير وتكسب القصيدة خاصية جمالية وأسلوبية تميزها من سواها من القصائد.

أما روي القصيدة الذي مكن للقافية صفة الإطلاق وتحقيق الوظيفة التأثيرية فإنه ينسجم انسجاما كليا مع رؤية النص والناص، إن تكرار صوت الياء 52 مرة رويا وتكراره في المتن 255 مرة ومجموع وزوده 307 مرة وهذا التواتر المهيمن الأصوات المتقاربة معه في الصفة والمخرج أسهم في الخاصية الشعرية والأسلوبية للقصيدة.

ويلاحظ أن حركة الروي الطويلة الفتحة بعدها مد «يا ، تتماها مع طبيعة القصيدة وموضوعها ومضمونها وتدل على حال السارد الشعري وهي الشعور بدنو الموت ولحظة فناء الذات وتلاشيها ومناداة الخلان ومناجاة الأهل مع هيمنة الإحساس بالفقد والضياع ..

وفي صوت «الياء» مع الحركة الطويلة ما يوحي بياء النداء وطلب الانتباه والاستماع إلى قول المنادي وتلبية المنادى عليه بالإضافة إلى الإيحاء بالرغبة في تجاوز لحظة التدمير الواقعة جبرا على السارد الشعري أي الشاعر» في القصيدة وخارج القصيدة بالإضافة إلى رغبة التخفيف من معاناة اللحظة وذلك بمشاركة الآخرين والتأثير فيهم بنقل شعور الذات في مواجهة الموت.

إن القافية المطلقة هنا توحي بنغم جنائزي يبث الفجيعة ويعبر عن حال البكاء والتوجع:

تذكرت من يبكي على فلم أجد سوى السيف والرمح الرديني باكيا
وياليت شعري هل بكت أم مالك كما كنت لو عالوا نعيك باكيا

إن الياء صوت صائت يحدث من اندفاع تيار الهواء من الفم دون عائق يعترض مجراه ومن صفاته أنه واسع الانفجار مجهور منفتح وشبه طليق.

فاشتمال صوت الياء على هذه الصفات مكنه مع جملة الأصوات الأخرى التي تشترك معه في الصفة من إحداث إيقاع شديد يوحي بشدة فعل الموت في الذات الإنسانية، إن امتداد صوت الياء المجهور فيه إيحاء بالجهر بالفجيعة وانحصار ذات السارد الشعري في خلاء قاتل وغربة مؤلمة بعيدا عن الأهل والوطن:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلـــــة بجنـب الغضـا أزجـي القـلاص النواجيـا

فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه وليـــت الغضـــا ماشـــى الركـــاب لياليـــا

ووفق ما سبقت الإشارة إليه من تحديد علمي لخصائص الياء الصوتية يمكن قراءة القصيدة واستخراج ما فيها من أصوات تقارب صوت الياء في الخصائص نفسها مع محاولة التماس ما توحي به الكلمات والتراكيب المشتملة على هذه الأصوات من دلالات الفقد والفجيعة، والالتماس من الشريك في المكان أن يتضامن مع السارد المصاب وأن يقضي له مطالبه تآزرا ووفاء، ويمكنه من قضاء نحبه دون توتر نفسي شديد، وأن يوفر له بعض الاطمئنان بحفظ العهد وإظهار المودة وأن لا يقابله بالصدود مهما بدر منه من سلوك، فالسرد الفاعل على مستوى الخطاب وهو الأمر بالفعل:

«أقول لأصحابي ارفعوني» صحيح أن المخاطبين هم الذين يقومون بفعل الرفع للمحتضر السارد؛ ولكنه هو الذي طلب فعل الرفع وهو الذي طلب فعل النزول في رابية «فانزلا برابة» وهو الأمر بفعل القيام عليه: «أقيم) علي اليوم أو بعض ليلة ولا تعجلاني... » فالسارد هو الأمر والوجه للأحداث وهو المرتب لنهايته، ولحظة مغادرته ورحيله في سفر أبدي إلى العالم الآخر...

3. وظيفة الهندسة الصوتية في تناغم البنية الموسيقية والإيحاء الدلالي:

إن الوظيفة الشعرية الهندسة الأصوات تعد ظاهرة أسلوبية يتم من خلالها الإسهام في محاصرة المعنى العام للقصيدة، فالأصوات هي البنى الأساسية المشكلة للغة الخطاب، وهي التي تشكل التمايز الدولي الكلمات وتحدد الفروق بين الدوال والمداولات وما يلاحظ على قصيدة مالك بن الريب هو هيمنة الأصوات المجهورة وغلبتها على الأصوات المهموسة فمن مجموع الأصوات التي تشكل القصيدة وهي 2345 سونا كان عدد الأصوات المجهورة: 1291 بنسبة مئوية 05,55% بينما عدد الأصوات

المهموسة كان 693 صوتا بنسبة 29.55% ووردت أصوات اللين: 361 مرة بنسبة 15.89%، وتوحي الأصوات المجاورة في السباقات الواردة فيها برغبة السارد الشعري في الجهر بموقفه من الموت الذي حال دون تحقيق أمانيه ومطامحة، ولعله يؤكد موقفه الشجاع في مواجهة موته والجهر بهذا الموقف ليدل على رباطة جأشه، واحتماله الشدائد، وقوة صبره، كما توحي الأصوات المهموسة في السباقات الواردة فيها بلحظات اليأس والقنوط التي مر بها السارد غير أن هذا لا يعني أنه لم يكن هناك اشتراك بين صفات الأصوات في الكلمات، ولكنها راوحت بين الكثافة والندرة وأسهمت حسب تشكيلها وتواترها في إثراء إيقاع القصيدة.

4. الوظيفة الشعرية للتجنيس:

يعد الجناس قطبا من أقطاب الفاعلية الأسلوبية والشعرية في الخطاب الشعري التقليدي، فالجناس في تعريف البلاغيين هو تشابه لفظين في تأليف حروفهما مع اختلاف في المعنى، وهو نوعان تام وناقص، ويسهم الجناس مع سواه من مكونات الخطاب في شحن الأسلوب بطاقة شعرية وإذا ما تواتر في الخطاب فإنه يشكل بروزا أسلوبيا يستدعي تحديد وظيفته من خلال السياق الوارد فيه، فالجناس الحادث في الكلام الشعري يجعل النفس تميل إلى الإصغاء إليه وتتأثر بمعناه، ومن أمثلة الجناس الوارد في القصيدة ما يلي:

الجناس	نوعه	الملاحظة
الأرض — العرض	ناقص	تسهم ظاهرة الجناس مع سواها من مكونات الخطاب في كثافته الموسيقية واحداث وصف
غداة — غد	ناقص	
ردا — ردائيا	ناقص	

إن ظاهرة التجنيس في بنية الخطاب الشعري تجسد عنصر التفاعل بين الصوت والدلالة؛ فكلمة الأرض لا يفرقها عن كلمة العرض سوى حرف الألف في الأولى والعين في الثانية، ومع ذلك فإن التجانس في الصوتين المختلفين الألف والعين حادث من التقارب في المخرج والصفة وحادث في سياق البيت من حيث الدلالة وهي طلب السارد من المسرود له أن يوسع له في قبره لأن الأرض عريضة واسعة فيطلب منه عدم البخل عليه وعدم تضيق قبره فلجسده حرمة حيا ومينا ولذلك يلح

على شروط توافر هذه الحزمة والتقدير، وكلمة غداة متجانسة صوتيا مع كلمة غد ومنسجمة معها دلاليا وكذلك سياق التجنيس والاشتقاق في كلمتي ردا ردائيا وتفاعلهما صوتا ودلالة.

5. ظاهرة التكرار ومجالها الأسلوبي:

بعد التكرار من الظواهر الأسلوبية المحدثة لفاعلية الأثر الشعري وتتحقق عبر التكرار جملة من الوظائف أهمها إثارة انتباه المتلقي وتكثيف الايقاع الموسيقي في النص الشعري وتوكيد الظاهرة المكررة والتعبير عن مدى أهميتها بالنسبة للسارد الشعري.

وظاهرة تكرار الكلام في الرثاء لمكان الفجيعة وشدة الألم والتفجع ويكون التكرار بسيطا ومركبا.

أ. فالتكرار البسيط:

هو تردد الكلمة في سياقات متعددة سواء كانت اسما أو فعلا أو حرفا.

فالكلمات المكررة في اليائية توحي برؤية السارد في القصيدة وهي رؤية تشمل جملة من قيم الفروسية وما تتضمن من وفاء للموطن والأهل جاء ذلك في تكرار كلمة «الغضا» ست مرات وهو تكرار يؤكد هذا الوفاء والحنين والشوق بل الارتباط بالمكان وأهله، وتكررت كلمة «ليت» المتضمنة وظيفة التمني أربع مرات وفي ذلك دلالة على كثرة الأمنيات واستحالة تحقيقها . كما نلاحظ تكرار كلمة در «فلله دري» و«در الظباء» و«در كبيري» و«در الهوى» و«در لجاجاتي» و«در انتهائيا».

فكلمة «لله در» جملة متضمنة معنى المدح والدعاء وتتحول عبر الانزياح الأسلوبي إلى معنى التعجب والدهشة من ترك الأبناء والمال طائعا. وفي تكرار كلمة «در» مع القرائن المذكورة توكيد لأسلوب الدعاء.

ب.البعد العلامي للتكرار المركب:

إن وظيفة التكرار المركب تتجاوز حدود الاخبار المجرد وإنما تشمل دلالة التوكيد وتقوية شعور السارد والمسرود له بأهمية التركيب المكرر وايحاءاته الدلالية، بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشعرية وما تضفيه على الصورة الشعرية من معان، فتكرار «ليت شعري» 3 مرات في القصيدة يوحي برغبة شديدة في تجسيد حلم العودة إلى الديار والحنين الكبير إلى مقابلة الأهل والخلان واستدعاء ذكريات الماضي المؤنس في ربوع الوطن؛ وفي ذلك فرار من اللحظات الحاضرة المؤلمة والقاسية.

وفي تكرار التركيب «وطورا تراني» 3 مرات بروز أسلوبي يفارق المعيار ويعدل بالكلام في المألوف، ويؤكد الأحوال التي تظهر فيها صورة السارد الشعري المنبئة بقيم الفروسية وما تمتاز به من شجاعة ونبل وكرم وتحد للصعاب ومواجهة الأخطار وعدم اللين في المواقف التي تقتضي ذلك، يقول:

وطورا تراني في ظلال ومجمع وطـــــورا تـــــراني والعتـــــاق ركابيـــــا
وطورا تراني في رحي مستديرة تخـــــرق أطـــــراف الرمـــــاح ثيابيـــــا

ويكرر قوله: «فقد كنت» إذ يقول:

خذاني فجراني ببردي إليكما فقد كنت قبل اليوم صعبا قباديا
فقد كنت عطافا إذا الخيل أدبرت .....
وقد كنت محمودا لدى الزاد والقرى .....
وقد كنت صبارا على القرن في الوغى .....

فتكرار خصاله الماضية مع حرف التحقيق «قد» تؤكد أخباره وتعدد محامده وفعل الكينونة في هذا السياق لا يعني زوال هذه الصفات وانقضاءها لأن الذات التي جسدتها هي التي تذكرها ولذلك تعدد خصالها وتفخر بإنجازاتها ...

6. البنية الصرفية وايحاؤها الدلالي

تقول بالإيحاء الدلالي للبنية الصرفية في سياق القصيدة عامة لأننا نعرف بأن البني الصرفية عبارة عن قوالب متضمنة لألفاظ لها معان تكاد تكون محددة في المعاجم والاستعمال النفعي للغة، ولكنها تنزاح عن مألوف استعمالها في التوظيف الشعري، وإذا كانت الكلمة العربية تتكون من مبنى ومعنى، فإن المبنى هو صيغتها المصرفية والمراد بالصيغة الهيئة التي ركبت فيها حروف الكلمة الأصلية والزائدة، والبناء الذي جمعت فيه هذه الحروف وهو الذي يعطي الكلمة صورتها وشكلها ودلالتها التي تشترك فيها مع ما صيغ في نمط بنيتها، ومما يلاحظ في قصيدة مالك بن الريب هو توظيف عدد من الصيغ الصرفية وتنوعها بحسب السياقات الواردة فيها والمعاني المضمنة فيها، ومن هذه الصيغ الصرفية ما يأتي على صفة (فعل، فاعل، فعيل، فعال، وفعل، وفعال ..). وأغلب هذه الصيغ في تشكيلها البنيوي والوظيفي جاءت مؤكدة موقف السارد الشعري من الموت وذلك بالتلميح إلى خصاله في دنياه واستعادة ذكرياته المشرقة الدالة على نبل السلوك والمعاشرة ومواقف الشجاعة والإخلاص

والإيمان بمبادئ الدين الإسلامي الحنيف ويتجلى ذلك في قوله: «ألم تربي بعت الضلالة بالهدى وأصبحت في جيش بن عفان غازيا».

إن الصيغ الصرفية المتواترة في قصيدة مالك بن الريب بالإضافة إلى تأكيدها دلالات الفاعلية والمفعولية والمبالغة الفعلية؛ فإنها تسهم مع جملة العناصر اللغوية الأخرى ووفق بناها وكيفيات توزيعها في تكثيف ايقاع القصيدة وشحنها شعريا لتحدث وظائفها ومنها الوظيفة الانفعالية والتأثيرية والإفهامية ...

فصيغة الفاعلية تتواتر في هذه القصيدة بكثرة ومنها ما جاء في قوله: واصبحت في جيش بن عفان غازيا»، ف «غازيا» تدل على الفاعلية فالسارد في متن النص له حضور الفعل والأمر بالفعل والمبادرة بالحوار وتوجيه الأحداث، ومما جاء في صيغة فاعل «نائيا، طائعا، هالك، ناصح، باكيا، ساقيا، وانيا، ثاويا، راكبا»، وكثافة استعمال هذه الصيفة في القصيدة تؤدي دور الفاعلية وتؤكد حضور الذات وتسهم في شحن الخطاب بإيقاع موسيقي يمكن للخطاب شعريته ويحقق له وظائفه، هذا بالإضافة إلى الصيغ الصرفية الأخرى المشار إليها والتي كان لها حضور موزع بطرائق جمالية وفنية خاصة أحدثت فعل الإيقاع وأظهرت سحر البيان وأثره في نفوس المسرود لهم في الخطاب الشعري نفسه واستجابتهم لذلك بل تجاوز حدود شخصيات النص إلى الموقف من الموت باعتباره بؤرة الخطاب ورؤيته الأساسية.[1]

1- نور الدين السد: المكونات الشعرية في يائية مالك بن الري، مجلة اللغة والأدب (مجلة أكاديمية علمية للغة والأدب)، العدد 14، ديسمبر 1999، الجزائر، ص 25 – 42.

3.التطبيق الأسلوبي عند عبد القادر بوزيدة: من خلال تحليله لقصيدة "رحل النهار" للشاعر "السياب":

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار

و جلست تنتظرين عودة سندباد من السفارا

و البحر يصرخ من ورائك بالعواصف و الرعود

هو لن يعود

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم و المحار

هو لن يعود

رحل النهار

فلترحلي هو لن يعود

الأفق غابات من السحب الثقيلة و الرعود

الموت من أثمارهن و بعض أرمدة النهار

الموت من أمطاره وبعض أرمدة النهار

الخوف من ألوانهن وبعض أرمدة النهار

وكأن ساعدك اليسار وراء ساعته فنار

في شاطئ للموت يحلم بالسفين على انتظار

رحل النهار

هيهات أن يقف الزمان تمر حتى باللحود

خطى الزمان و بالحجار

رحل النهار و لن يعود

الأفق غابات من السحب الثقيلة و الرعود

الموت من أثمارهن و بعض أرمدة النهار

الموت من أمطاره و بعض أرمدة النهار

الخوف من ألوانه و بعض أرمدة النهال

رحل النهار

رحل النهار

خصلات شعرك لم يصنها سندباد من الدمار

شربت أجاج الماء حتى شاب أشقرها و غار

و رسائل الحب الكثار

مبتلة بالماء منطمس بها ألق الوعود

و جلست تنتظرين هائمة الخواطر في دوار

كاد الشباب يزول تنطفى الزنابق في الخدود

فمتى تعود

أواه مد يديك بين القلب عالمه الجديد

بهما و يحطم عالم الدم و الأظافر و السعار

بيني ولو لهنيهة دنياه

أه متى تعود

اترى ستعرف ما سيعرف ما سيعرف كلما انطفأ النار

صمت الأصابع من بروق الغيب في ظلم الوجود ؟

دعني لآخذ قبضتيك كماء ثلج في انهمار

من حيثما وجهت طرفي ماء ثلج في انهمار

في راحتي يسيل في قلبي يصب إلى القرار

يا طالما بهما حلمت كزهرتين على غدير

اتنفتحان على متاهة عزلتي

رحل النهار

و البحر متسع و خاو لا غناء سوى الهدير

وما يبين سوى شراع رنحته العاصفات و ما يطير

إلا فؤادك فوق سطح الماء يخفق في انتظار

التحليل الأسلوبي القصيدة: ننظر إلى تكرار الأصوات الحروف في قصيدة السياب «رحل النهار». وقد جاء هذا التكرار أحيانا نتيجة القافية التي تكرر فيها حرف الراء أو الدال، أو نتيجة تكرار بعض الكلمات أو العبارات أو الجمل، مثل: «اليسار، «أرمدة النهار» أو «رحل النهار» الخ...

لكن تكرار الحروف عينها قد يظهر في كلمات مختلفة، وهو تكرار لا يكاد يخلو منه بيت واحد من أبيات القصيدة، لكنني أكتفي هنا بذكر بعض الأمثلة فحسب:

«وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار»

في هذا البيت تتكرر الحروف بانتظام فلا نجد كلمة واحدة لا تشترك مع الكلمة السابقة أو اللاحقة في حرف من الحروف. ورغم بعض التردد فإني أخاطر بتقديم الفرضية التالية حول هذا التكرار، وهو أنه، إضافة إلى الايقاع الخاص الذي يوفره، يؤدي وظيفة الربط القوي لمختلف الكلمات التي يتكون منها البيت، فيعضد هكذا مختلف الروابط الأخرى من نحوية ومعنوية وغيرها.

والشيء نفسه يمكن ملاحظته على البيتين التاليين:

«وكان معصمك اليسار

وكان سها عيدك اليسار) و (را)، سا عته فنار) »

في هذين البيتين يتعاضد تكرار الحروف مع تكرار الكلمات عينها، أو مع كلمات تحتل مواقع متوازية، أو لها نفس المباني الصرفية وتشترك في الوقت نفسه في حروف متكررة، يتعاضد تكرار الحروف مع كل هذه الظواهر المترادفة ليربط أجزاء البيتين ببعضها ويرصها رصا.

وقد يتحذ هذا التكرار شكلا خاصا. فتتكرر حروف في كلمتين متتابعتين بالطريقة نفسها كما يظهر في هذه الأمثلة:

هاانه انطفأت ذبالته»

أو

«مد يديك»

أو

« ولو ل لهنيهة دنياه آه متى تعود؟ »

لكن التكرار الصوتي، أكثر من هذا، يمكن أن يحدث ربطا إضافيا بين الكلمات ويدخل في النظام الدلالي للنص ترادفا وتقاربا معنويا غير موجود بين الكلمات نفسها ولا تضمنه العلاقات النحوية كذلك.

لنتأمل هذا المثل المأخوذ من قصيدة لأبي نواس:

«فالخمر باقوتة والكأس لؤلوة في كف جارية»

إن تكرار حرف التاء المنون ثلاث مرات والمتناسب مع نفس المواقع الوزنية يحدث ايقاعا خاصا من خلال تقسيم البيت إلى مقاطع متقايسة (وهو ترادف بصورة من الصور) ومن خلال القافية الداخلية الواحدة التي ينتهي عندها كل مقطع، لكن هذه القافية المشتركة تقودنا بصورة لا محيد عنها إلى المقابلة والمقاربة بين ياقوتة ولؤلؤة وجارية فما الذي يمنع عندها من وقوع انزلاق معنوي تصبح به الجارية لؤلؤة وياقوتة، رغم أننا لا نجد في النص أي تشبيه، بأي شكل من الأشكال البلاغية

المتعارف عليها، بين الجارية والحجرتين الكريمتين، لكن هذه العلاقة تحصل في الذهن يفعل الترادف بين الحروف التي فاض عنها ترادف في معنى الكلمات.

ونجد شيئا شبيها بهذا في قصيدة السياب، رغم أنه يخضع لقانون نقيض لذلك الذي اشتغل في بيت أبي نواس. وهو قانون صاغه «پوري الوتمان» على النحو التالي: «إن التماثل الصوتي يبرز بقوة كبيرة تباين المعنى»[1] يظهر هذا بشكل لافت في البيت التالي من قصيدة «رحل النهار».

«شربت أجاج الماء حتى شاب أشقرها وغار»

تشترك كلمتا شاب وأشقرها في حرف واحد (الشين). هذا الحرف الذي يربط بين الكلمتين ويحقق نوعا من التشابه بينهما يسهم، بسبب ذلك التقريب، في ابراز الاختلاف بين الكلمتين، فيبدو بشكل واضح تباين معنيهما والتحول الكبير الحاصل في وضعية الشخصية، ولو عوضت كلمة شاب» مثلا بكلمة أخرى لا يتوفر فيها حرف الشين لما أمكن تقريب الكلمتين والمقابلة بينهما بنفس القوة، ولما أمكن بالتالي الانتباه إلى التناقض المعنوي الكبير بنفس القوة التي يحققها الترادف أو التكرار الصوتي.

هذا الترادف يؤدي دورا شبيها في القافية على سبيل الخصوص، وإن الوقت المخصص للمداخلة، والمسائل الكثيرة الأخرى التي يتعين الحديث عنها لا تسمح لنا بالتوقف طويلا عند هذا الجانب، ولكن يمكن القول عموما أن البنية في البيت هي دائما ظاهرة معنوية والقافية مثل واضح في هذا المجال، فالقافية تكرار صوتي يؤدي دورا تنظيميا في القصيدة، والقافية تنظم الايقاع لأنها اشارة تعلم نهاية البيت، وهي من ناحية أخرى تربط الأبيات ببعضها حين تحقق الجناس اللفظي في موضع متميز (نهاية البيت). وفي هذا المستوى يكون التمييز بين الصوت والمعنى أمرا مستحيلا، فالجرس الموسيقي في الخطاب الشعري هو نمط خاص من أنماط توصيل المعلومات، أي المضمون، ولا يجب معارضة عنصر الموسيقى المتأتي من التكرار اللفظي أو الوزني بمختلف أنماط التوصيل اللغوي الأخرى باعتبارها نظاما سيميائيا.

1- عبد القادر بوزيدة: دراسة ظاهرة أسلوبية: التكرار في قصيدة السياب، مجلة اللغة والأدب (مجلة أكاديمية علمية للغة والأدب)، العدد 14، ديسمبر 1999، الجزائر، ص56 (نقلا عن Louri LOTMAN, La structure du texte artistique, traduit du russe sous la direction d'Henri Meschonnic, Ed. Gallimard, France, 1973, p199.).

إن الالتقاء والتشابه الصوتي كما سبق، هو أداة من الأدوات التي تسمح بابراز اختلاف المعني. فالقافية في بيت تحيل المتلقي إلى قافية البيت أو الأبيات السابقة ثم اللاحقة بفعل التشابه بينها: إنها لا تثير في ذهن المتلقى ظاهرة الجناس فحسب، بل كذلك معنى الكلمات في القافية السابقة، فتحدث مقابلة الكلمة بالكلمة التي تشترك معها في القافية. وهكذا فإن هاتين الكلمتين اللتين قد لا نجد بينهما علاقة نحوية أو معنوية مباشرة يؤلف بينهما الاشتراك اللفظي في وحدة من نوع خاص تبرز بقوة أكبر التشابه أو التباين في المعنى.

فانظر إلى الأبيات الثلاثة التي تنتهي بقافية متشابهة: «وار»، «قرار»، «اسار»، وهو تشابه كبير كما نرى؛ ذلك أنه، بالإضافة إلى التماثل بين الحرفين الأخيرين في القوافي الثلاث، فإن المبنى الصرفي واحد تقريبا ، وهو ما يقرب بين هذه القوافي وبوحد بينها توحيدا هذا التوحيد الذي يشد انتباه المتلقي يبرز في الوقت نفسه الاختلاف والتعالق المعنوي لهذه القوافي، بل انه يشد الانتباه شدا إلى وضعية وحالة مأساوية تشترك فيها البطلة والسندباد، فهي في دوار وهو في اسار هذا الاشتراك في الحالة سيبة عنصر في المشهد الذي تعرضه الأبيات وعبرت عنه القافية المشتركة وهي القرار، وليس من قبيل الصدفة أن توسطت هذه القافية القافيتين السابقتين اللتين تعبران عن وضعية البطلة والسندباد، فوصلتهما وفصلتهما عن بعضهما في الوقت نفسه، فالقرار الذي هوت إليه سفينة السندباد هو الذي سبب مأساتهما وهو الذي فصل بينهما كما فصلت الكلمة «القرار» بين كلمتي «دوار، المخصصة للبطلة و«اسار» المخصصة للسندباد عندما نقرأها قراءة عمودية.

هذه القافية نفسها (القرار) نجدها تتكرر تماما في بيت بعيد من حيث المسافة عن القافية الأولى، ولا تربطها بها أي رابطة نحوية (في قلبي يصب إلى القرار). لكن هذا التشابه التام للقافيتين الذي يشد انتباه القارئ ويعود به إلى مكان آخر في القصيدة، ليس بالقطع تكرارا للمعنى بل العكس تماما: إن التشابه اللفظي والصوتي هنا أداة لابراز التباين في المعنى لا تستطيع كلمات متباينة صوتيا أن تبرزه بالقوة نفسها، إن «القرار، في القافية الأولى المرتبط بالماء (البحر) يعبر، فيما يعبر عنه، عن وضع السندباد المأساوي وكذلك حبيبته، ويجعل من عنصر الماء عنصرا مخيفا عدائيا جهنميا (Dysphorique) إن صح القول، جالبا للتعاسة والشقاء ويشكل خطرا داهما على الإنسان، لكن «القرار في القافية الثانية يمثل العكس تماما، ففيه يرتكز معنى المتعة التي يسببها عنصر الماء الذي

يتحول إلى عنصر فردوسي (Euphorique) يلعب دور الظهير الانسان حين ينزل بردا وسلاما في قلبه حتى القرار.

هذا التكرار للقافية والقرار» هو كما نرى، تجسيد قوي لظاهرة التشاكل أو التناظر والتباين في الوقت نفسه التي تقوم عليها معاني القصيدة بأكملها ، وربما يبدو هذا بصورة أوضح في نوع آخر من أنواع التكرار، وهو تكرار الكلمات أو مجموعات الكلمات أو الجمل. هذا النوع من التكرار يخترق القصيدة من أولها إلى أخرها. لذا فلن نتمكن من دراسته دراسة تفصيلية، وإنما سنختار بعض النماذج الدالة التي نحسب أنها تساعدنا في ادراك الدور الذي تلعبه ظاهرة التكرار ليس في بناء الايقاع والتجانس الصوتي فحسب، بل في بناء المعنى وكشفه في الوقت نفسه.

وأول الجمل التي يلفت تكرارها انتباهنا هي جملة «رحل النهار» التي وضعت عنوانا للقصيدة، وهي بموقعها هذا تلفت انتباه القاري وتشد ذهنه إليها، لكنها، بالإضافة إلى هذا، تتكرر أكثر من غيرها من الجمل (11 مرة) . وهي لا تتكرر عشوائيا ، بل تحتل مواقع يمكن أن نسميها مركزية من حيث أهميتها: بها تبدأ القصيدة وتنتهي بها. أي أنها تؤطر القصيدة. وان هذه البنية، وهو شيء لافت للانتباه، لنجدها حتى في جملة «رحل النهار» نفسها: فهي تبدأ بحرف الراء وتنتهي به. وهي في الوقت نفسه تؤطر المقاطع المختلفة في القصيدة، بل تعلم حتى داخل المقطع الواحد، بداية ونهاية عنصر سيمي متيمز، رغم أنه يشارك في دلالة المقطع برمته:

« رحل النهار

هيهات أن يقف الزمان تمر حتى باللحود

خطى الزمان وبالحجار

رحل النهار»

لكن اللافت للنظر أيضا أن هذه الجملة تتكرر بكثافة في المقطعين الأول والثاني والمقطع الأخير، ولكنها تكرر مرة واحدة في المقطع الثالث الذي تؤطره غير أنها لا تتخلله ولا تخترقه كما في المقطعين الأول والثاني ونكتفي بالإشارة إلى هذا الفرق في وتيرة ومواقع تكرار هذه الجملة ونرجى تفسيرها إلى حين.

تتكرر هذه الجملة أحيانا مرتين متتاليتين وفي موقعين متشابهين، فتجي مباشرة بعد الأبيات، «الأفق غابات ..... وبعض أرمدة النهار» التي تكررت هي نفسها.

هل يعني تكرار هذه الجملة مرتين متتاليتين تكرارا أليا للمعنى نفسه؟ إن تكرار الجملة هنا، على العكس من ذلك، يضيف معنى مختلفا، جديدا، أكثر تعقيدا من المعنى الأول، إن جملتي «رحل النهار، رحل النهار» يمكن تفسيرهما بطرق مختلفة، ولكن لا يمكن أبدا تفسيرهما بطريقة كمية. أي رحل النهار + رحل النهار (أو رحل النهارة مرة ثانية)، بل ان رحل النهار الثانية يمكن أن تكون تأكيدا على أن السندباد لن يعود وحثا للمرأة المنتظرة على الرحيل هي أيضا أو غير ذلك من التفاسير، أي أن التكرار هنا يؤدي إلى تزايد التنوع الدلالي لا إلى تسطيح النص وتنميطه (Uniformisation) . فكلما كان هناك تشابه، كلما كان هناك اختلاف وتنقع، والعناصر نفسها (أي المتكررة) ليست متماثلة دلاليا ووظيفيا إذا كانت تحتل مواقع مختلفة في البنية. كما أن تكرار العناصر المتماثلة يكشف البنية.[1] ويظهر هذا بوضوح في القطعة التالية: «الأفق غابات ...، وبعض أرمدة النهار»

التي تتكرر هي بدورها في موقعين مختلفين من القصيدة، ولكن العناصر المكونة لهذه القطعة تتكرر هي نفسها داخلها بطريقة معقدة. ويكون التكرار هنا تكرارا لكلمة أو لجملة من الكلمات المتماثلة أو البنية صرفية أو لتركيب نحوي، وقد تشترك كلمة مع كلمة أخرى في بعض حروفها وتختلف عنها في حروف أخرى. ولكن البنية المصرفية تكون متماثلة في الكلمتين الخ... كما يتضح في هذه الأبيات:

الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود

الموت من أثمارهن وبعض أرمدة النهار
الموت من أمطارهن وبعض أرمدة النهار
الخوف من ألوانهن وبعض أرمدة النهار

1- المرجع السابق، ص60. (نقلا عن Louri LOTMAN, La structure du texte artistique, traduit du russe sous la direction d'Henri Meschonnic, Ed. Gallimard, France, 1973, p 199.).

فالبيت الثاني يتماثل مع البيت الثالث في كل عناصره وفي مواقع هذه العناصر داخل البيت إلا في الحروف (ثما) و(مطا)، ولكن الصيغ الصرفية متماثلة كلها. ويتماثل هذان البيتان بدورهما مع البيت الرابع إلا في جزء من الكلمة الأولى ومن الكلمة الثالثة، لكن موقع الكلمتين في البنية التركيبية واحد، والصيغ الصرفية متماثلة أيضا.

فالتكرار موجود هنا بوتيرة عالية وفي مستويات مختلفة، صوتية وايقاعية ولفظية ونحوية ... هل يعني هذا تسوية المعني بحيث يمكن أن نستغني عن جزء من الأبيات بجزء أخر فنختصرها في بيت أو بيتين؟ هل يمكن مثلا أن نلفي المواقع التي تكررت فيها بعض أرمدة النهار» من السطر الثالث والرابع ونبقيها في السطر الثاني؟ هل يمكن أن نختزل جملتي «الموت من أثمارهن» و«الموت من أمطارهن» في جملة واحدة: «الموت من أثمارهن وأمطارهن»؟ لو فعلنا ذلك لحطمنا البنية الايقاعية أولا مع ما ينجر عن ذلك من اهدار للأثر الذي تحدثه في المتلقي، وأدخلنا الضيم على المعنى أيضا ولانتقصنا منه الشيء الكثير، ذلك أن وجود عناصر متماثلة يؤدي إلى إبراز العناصر المختلفة وتنشيط وظيفتها في بناء المعني. إن التباين في كلمتي «أمطارهن و أثمارهن» يبرز بصورة واضحة من خلال البنية التكرارية للبيتين، ويزداد هذا التباين وضوحا بفعل تماثل البنية الصرفية للكلمتين واشتراكهما في بعض الألفاظ، وهو ما يؤكد لنا القاعدة التي وضعها «لوتمان» وصاغها بالطريقة التالية: «كلما كان عدد العناصر والمظاهر المتماثلة كبيرا في مقاطع من نصوص لا تتكرر حرفيا، كلما ازداد النشاط والأهمية الدلالية للعنصر المتباين»[1].

ان اضعاف درجة التماثل بين البيتين:

«الموت من أثمارهن ... »

«الموت من أمطارهن ... »

وتعويضهما ب«الموت من أثمارهن وأمطارهن» يعني إضعاف درجة بروز كلمتي «أثمارهن» و«أمطارهن» واضعاف وظيفتهما في ابراز الاختلاف المعنوي.

[1]- المرجع السابق، ص62. (نقلا عن Louri LOTMAN, La structure du texte artistique, traduit du russe sous la direction d'Henri Meschonnic, Ed. Gallimard, France, 1973, p 199.).

لكن ماذا عن جملة «وبعض أرمدة النهار» التي تتكرر حرفيا ثلاث مرات؟ هل يعني هذا تكرار المعنى تكرارا تاما، فنكون عندئذ بإزاء ضرب من ضروب الحشو المستقبح الواقع أن التطابق النصي هنا إنما يكشف الاختلاف الموقي، وهو ما يؤثر في دلالة النص بلا شك. هذا إضافة إلى أن هذه العناصر النصية المتطابقة قد وضعت بازاء عناصر نصية فيها تباين في الأبيات الثلاثة المذكورة وهو ما يؤثر لا محالة في معناها الكلي ويلونها تلوينا خاصا، ثم إن التكرار الحرفي هنا، مثلما رأينا بالنسبة لتكرار «رحل النهار»، لا يمكن أن يقول البتة على أساس كمى: أي «بعض أرمدة النهار»، ثم «بعض أرمدة النهار» مرة ثانية، ثم «بعض أرمدة النهار» مرة ثالثة، بل إن هذا التكرار يولد معنى أخر غير مصرح به، ولكنه ينبثق من البنية التكرارية خاصة إذا ربطنا تلك الجملة الواحدة بما سبقها في كل بيت، فتصبح الأرمدة في البيت الأول طالعة كما تطلع الثمار، ومتساقطة في البيت الثاني كما تتساقط الأمطار، ثم لونا من الألوان المخيفة التي تغمر المشهد الذي تمثله أبيات القطعة الأربعة.

وقد كان في نيتي أن أتناول بالدراسة أيضا بعض المباني النحوية المتكررة ودورها في بناء المعني وجلائه كما يظهر في المثال التالي الذي أعيد كتابته لتتضح مظاهر التكرار النحوي:

«والبحر متسع وخار

لا غناء / سوي / الهدير

وما يبين سوى شراع رنحته العاصفات

وما (يطير) فؤادك فوق سطح الماء ... »

أو في البيت التالي:

«في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار»

لكن سأكتفي بالتعليق على المثل الأخير

إن البناء النحوي المتماثل تقريبا (أي المتكرر) في مختلف أجزاء هذا البيت (شبه جملة جار ومجرور) يكشف ويجلو بقوة أكبر المعنى المتضمن في شبه الجملة الأولى والمتمثل في فكرة الحبس والانغلاق، وهو تركيب ينضاف إلى معنى بعض الكلمات ليؤكد تلك الفكرة: فالقلعة حبس لا سبيل إلى مغادرته، والجزيرة حبس لا سبيل إلى مغادرته أيضا، وقد وضع الحبس الأول داخل الحبس الثاني

كما بينت الصيغة النحوية التكرارية (في ... في) (وهي صيغة تذكرنا بسورة النور: «الله نور السموات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة كأنها كوكب دري»).

بقي الآن أن نشير بإيجاز شديد أيضا إلى ظاهرتي التوازي والتقابل الناتج عن تكرار عناصر معينة ومقابلتها بعناصر أخرى متكررة هي أيضا. والتكرار هنا يتعلق اما بالعنصر نفسه، أو بأحد مرادفاته، أو بعناصر مرتبطة به بصورة أو بأخرى، وتمثل شكلا من أشكال تمظهر ذلك العنصر.

في البيت الأول والثاني نجد النهار والذبالة والأفق والنار، وهي كلها تنتمي إلى الطبيعة، في البيت الثالث نجد «بينيلوب»، هكذا أحب أن أسميها لأنها تشبه تلك الزوجة التي انتظرت عودة «أوليس»، صنو السندباد، من سفره، ونجد السندباد.

في البيت الرابع نجد البحر والعواصف والرعود، وهي عناصر من الطبيعة مع ظهور خافت للانسان المجسد في الضمير المتصل «ك».

في البيت الخامس نجد السندباد (الانسان)

البيت السادس شركة بين الانسان والطبيعة

في البيت السابع نجد عناصر الطبيعة

في البيت الثامن الانسان، وهكذا دواليك ...

هذه العناصر المتكررة التي تمثل في القصيدة الزوج المتقابل الطبيعة / مق الانسان، لا تتوزع بالكيفية نفسها أيضا في هذه الأجزاء. ودون دخول في التفاصيل يمكن القول إن الطبيعة حاضرة حضورا قويا في أجزاء بعينها في القصيدة (الأجزاء الأولى)، بل تكون هي الحاضر الفاعل الوحيد تقريبا في مقاطع بعينها كما في المقطع:

«الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود

.....وبعض أرمدة النهار»

ويكون حضورها هذا حضورا مخيفا يجلب الخطر للإنسان. وعلى العكس من ذلك يكون حضور الانسان ضعيفا لا يشار إليه صراحة إلا مرة واحدة (السندباد) ثم يتوارى بعد ذلك وراء

الضمائر، إذ تتكرر تلك الضمائر ولا يشار إليه إلا بها. كما أن حضور الانسان هذا ليس حضور الفاعل (actif) بل حضور السلبي اللافاعل (passif)، الضحية أحيانا والمأمور أحيانا.

وتتكرر هاتان النواتان السيميتان (الطبيعة الانسان في أجزاء أخرى من القصيدة، لكن حضورها يختلف: يقل حضور الطبيعة ويتكثف حضور الانسان في المقطع الثالث: يذكر السندباد أكثر من مرة أو تذكر عناصر مادية تنتمي إليه وتدل عليه. مد يديك»؛ «دعني لآخذ قبضتيك»، كما يتكرر حضور البطلة وتذكر أيضا عناصر مادية تدل عليها: خصلات شعرها، شبابها، خداها، راحتاها، قلبها الخ ... كما أن الضمائر التي تكررت واختفت وراها هاتان الشخصيتان في الأجزاء الأولى قد تغيرت بفعل أسلوب الالتفات الذي عمد إليه الشاعر، فحول الكلام من لسانه أو لسان الذي كان يخاطب حبيبة السندباد إلى لسان هذه الأخيرة: «سيعود ، لا .... » ولما كان الكلام على لسان هذه الأخيرة فقد أصبح حضور الانسان حضورا فاعلا، بل ان الطبيعة نفسها، التي كانت عنصرا مخيفا، جهنميا إن أمكن القول، أصبحت عنصرا حليفا فردوسيا يجلب الراحة للإنسان (الزنابق، الماء «دعني لأخذ قبضتيك كماء ثلج في انهمار»، الزهر، الغدير).

غير أن هذا المقطع الفردوسي الذي يشهد حضور الانسان وكلامه وسعيه إلى حلمه يحتوي في داخله على عنصر ضديد بيهدد ذلك الحلم، وذلك الحضور والفعل: «سيعود، لا ..»، «أجاج امام»، «المحيط»، «صارخة العواصف» ...) ثم ما يلبث الشاعر أو المخاطب، عن طريق أسلوب الالتفات أيضا، أن ينزع الكلام من لسان المتكلمة لتتحول إلى مخاطبة، فيجي، مقطع يكرر المقاطع الأولى ويشارك معها في تأطير ذلك المقطع الفردوسي أو في حصره بين مقطعين يؤكدان خسارة الحلم، ويعيدان صياغة أسطورة السندباد التي كانت في الحكاية الشعبية، تنتهي دائما نهاية سعيدة يعود فيها السندباد محملا بالثروات والهدايا، وكانت الرحلة والبحر، حتى وإن ثار بين الفينة والأخرى، وسيلة إلى تحقيق حلمه في المغامرة والاكتشاف وتحصيل المغانم. لكن النهاية اختلفت في هذه القصيدة، إذ ارتحل السندباد ولم يعد. فتحولت الأسطورة، وتغيرت دلالتها، وطبعها طابع مأساوي يكشف عن النظرة التراجيدية التي يحملها السياب عن الحياة.[1]

1- ينظر: المرجع السابق، ص62. (نقلا عن Louri LOTMAN, La structure du texte artistique, traduit du russe sous la direction d'Henri Meschonnic, Ed. Gallimard, France, 1973, p 199.).

خاتمـــة

خاتمة:

إن هذا كل ما تيسر إعداده، وتهيأ من إرادة، نسأل الله أن ينتفع به الباحث والقارئ، وأن ييسر لنا طريق العلم ويوفقنا فيه، وختاما لبحثنا هذا توصلنا إلى جملة من النتائج نذكرها على النحو التالي:

1-النقد هو عملية تمييز الجيد من الرديء في النصوص الأدبية المختلفة وهو نوع من التقويم.

2-عرف النقد الأدبي في الجزائر في مسار تطوره مرحلتين هامتين، حاول من خلالهما البحث عن الآليات المنهجية التي من خلالها يستطيع أن يتعامل مع النصوص الأدبية التي عرفت أنذاك بكثرتها دون نقدها.

- تمثلت المرحلة الأولى وهي فترة ما قبل الاستقلال والتي شهدت ضعفا وركودا في الساحة النقدية، وإن وجدت بعض المحاولات إلا أنها اعتبرت مجرد انطباعات جزئية سيطرت عليها النظرة التقليدية، وهذا راجع إلى مجموعة من الأسباب أهمها الأوضاع السياسية (الاستعمار) والأوضاع الاجتماعية السائدة أنذاك.
- وتمثلت المرحلة الثانية في مرحلة ما بعد الاستقلال أي ما بعد الستينيات، حيث ظهرت أول محاولة سنة 1961 م هو تاريخ صدور كتاب "أبي القاسم سعد الله" (محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث)، وجدت مستجدات حياتية شاملة وبدأت تظهر بوادر نقد جزائري منهجي، حيث بدأ الدارسون في الاطلاع على المناهج النقدية الغربية وأهم تطوراتها فتبنوها وعملوا بها في دراساتهم وكان ذلك بفضل مجموعة من العوامل أهمها عامل المثاقفة والتأثر والتواصل مع الغرب والعرب.

3-عُرِّفَ الأسلوب في المعاجم والدراسات القديمة، كما حدد مفهومه في الدراسات الأسلوبية الغربية والعربية الحديثة.

4-ضبطت وثبتت محددات الأسلوب وهي: (الاختيار، التركيب، الانزياح)، حيث أن الاختيار والتركيب نجدهما في الأسلوب الأدبي وغير الأدبي، أما الانزياح فنجده في الأسلوب الأدبي لما

يحققه من جمالية فهو الخروج عن المألوف كما أنه يحقق أسلوب الخطاب الأدبي العام في النص الأدبي.

5-الأسلوبية علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية.

6-الأسلوبية هي علم وصفي تحليلي استفادت من المنجزات اللسانية الحديثة، فارتبطت بها ارتباطا وثيقا وهي تعتبر وليدتها وفرع من فروعها.

7- يرى بعض النقاد أن الأسلوبية لها أصول في البلاغة القديمة.

8-عدّت الأسلوبية من الدراسات الحديثة التي تدرس النص الأدبي شعرا كان أم نثرا وهي في دراستها للنص الأدبي والظواهر اللغوية لا تعتمد على طريقة، وإنما تعتمد على اتجاهات متباينة تختلف باختلاف مبادئها وأدواتها في تناول النص الأدبي.

9-شكلت مرحلة الثمانينات أول دراسة أسلوبية في النقد الأدبي الجزائري، حيث صدر أول كتاب لـ : "عبد المالك مرتاض" (الألغاز الشعبية الجزائرية) سنة: 1982م تعد بذلك أول محاولة.

10- الإسهام الأسلوبي الجزائري يعد قليلا مقارنة بالإسهام العربي والغربي حيث لا نجد دراسة كاملة في هذا المجال بل مجرد محاولات.

11- نجد كثرة في التنظير الأسلوبي مقارنة بالتطبيق فهو قليل.

12- برزت تعريفات الأسلوبية عند نقاد جزائريين أمثال: "عبد المالك مرتاض"، "نور الدين السد" ... و آخرون.

13- لكل ناقد من النقاد الذين تناولناهم في بحثنا (عبد المالك مرتاض، نور الدين السد، عبد القادر بوزيدة)، طريقته في التحليل الأسلوبي وذلك وفقا لما يمليه عليهم النص المدروس، بحيث نجد الناقد "عبد المالك مرتاض" اعتمد على المنهج الاحصائي، و الباحث " نور الدين السد " تكلم عن الدلالات، والباحث " عبد القادر بوزيدة " تكلم عن ظاهرة التكرار.

14- فعلا إن النقد الجزائري استطاع أن يتلقى المنهج الأسلوبي، وذلك من خلال محاولات بعض النقاد والباحثين في هذا المجال، ولو أنها تعتبر محاولات قليلة.

وختاما نقول إن هذه النتائج التي توصلنا إليها ليست نهائية وإنما نسبية، لأن الدرس الأسلوبي الجزائري ما زال يحتاج إلى المزيد من التطورات، ومزيد من النقاد الذين يمارسون هذا الاتجاه، ونأمل في الأخير أن يكون هذا البحث قد وفق ولو بالقليل في الإحاطة بمختلف جوانبه، "وآخر دعوانا أن الحمد لله ربي العالمين".

قائمة المصادر

والمراجع

✓ **القرآن الكريم**

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: باللغة العربية

– إبراهيم بن المدبر، الرسالة العذراء، تقديم: زكي مبارك وشرحه، ط 2، مكتبة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1931، مصر.

– ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، دراسة وتحقيق وتعليق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط.

– ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1997، مج 3.

– ابن منظور: لسان العرب، مج14، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1.

– أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص21 (* بحث نشر في مجلة «الرسالة» العراقية العدد 5و6 السنة الثانية 1960).

– إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.

– أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 2000م.

– أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، القاهرة، ط 7، 1978م.

– الباقلاني أبو بكر محمد: إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، القاهرة، مصر، 1972م.

– بشير تاوريرت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 2006م.

– بن حمو حكيمة: البنيات الأسلوبية في ديوان (لا شعر بعدك) للشاعر سليمان جوادي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2012م.

– بن طاطة ميمونة: الظواهر الأسلوبية في قصيدة لبدر شاكر السياب، مذكرة لنيل شهادة .....، جامعة عبد الحميد بن باديس، 2017.

– بومبعي جميلة، هاجر متقن: حدود التواصل بين البلاغة والأسلوبية، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، كلية الآداب (مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب)، العدد 14، جوان 2018م.

– جورج مونان، مفاتيح الألسنية، تر: الطيب بكوش، ط 1، منشورات الجديد، 1981م، تونس.

– حسين بوصوفة: مستويات الانزياح في كديوان كتابات على رمل باردة للصافوطي – دراسة أسلوبية – مذكرة لنيل شهادة الماستر، قسم اللغة والأدب العربي، جمعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، 2015م.

– خلف الله بن علي: الأسلوبية في النقد الجزائري (قراءات تحليلية في المنجز النظري والتطبيقي)، حوليات اللغات والآداب بالمسيلة، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر.

– خلف الله بن علي: تحول النقد الجزائري من السياق إلى النسق، مجلة المعيار، مجلة دورية محكمة تصدر من المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، ديسمبر 2012، العدد 06.

– رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1993، د ط.

– الزمخشري: أساس البلاغة، قاموس عربي عربي، تق: ابراهيم قلاني، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 1998.

– سايحي أحمد: النقد النسقي الجزائري بين الأصول والتجليات، مذكرة لنسل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2018.

– سيد البحراوي: البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

– صالح زيدور: السمات الأسلوبية في القصص القرآني – سورة هود نموذجا – مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2015م.

– صفية طبني: النقد الجزائري القديم نظرة علمية في المنهج والمحتوى، مجلة حوليات الأدب واللغات، (أعمال الملتقى الأول الوطني حول النقد الأدبي الجزائري 21-22 ماي 2006)، جامعة المسيلة، كلية الآداب، العدد 02، ديسمبر 2013.

– صفية طبني: النقد الجزائري القديم نظرة علمية في المنهج والمحتوى،16، نقلا عن بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

– صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1998، ط 1.

– طراد كبيسي: مداخل في النقد الأدبي، دار اليازوري للنشر، عمان، الأردن، 2009.

– عامر مخلوف: متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط2، 2002.

– عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 2006م.

– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 1982م.

– عبد السلام المسدي: المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين، حوليات الجامع التونسية، عدد 13، سنة 1976، تونس.

– عبد القادر بوزيدة: دراسة ظاهرة أسلوبية: التكرار في قصيدة السياب، مجلة اللغة والأدب (مجلة أكاديمية علمية للغة والأدب)، العدد 14، ديسمبر 1999، الجزائر.

– عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت.

– عبد المالك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

– عبد المالك مرتاض: التحليل السيميائي لقصيدة شتاشين ابنة الجلبي، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

– عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000م.

– عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، تح: حسين حميد، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 2، 2002م.

– عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د ط، 2001م.

– عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م.

– الغيومي، المصباح المنير، مادة (سلب)، عن عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، ط 1، 2002.

– فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، نق: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، د.ط، 2004.

– فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، د.ط، 2003.

– فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي بين لبنان وأوربا، ط.....، دار الجيل، بيروت، 1985م.

– فيلي سندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، 2003م، ط 1.

– قدامى بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، دط، دت.

– محمد الأمين شيخة، مباحث في الأسلوبية والسرد (مدونة أدبية ونقدية خاصة بنشر البحوث والمقالات)، الأحد 11 سبتمبر 2011،

– محمد العزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1982م.

– محمد بن مرسي الحارثي: الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع هجري، مطبوعات نادي مكة الثقافي، 1989.

– محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الجزائر، ط 1، 2010م.

– محمد مصايف النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكاب، الجزائر، ط2، 1984.

– محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دط، 1988م.

– محمود بن عمر أبو القاسم الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (سلب)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

– مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2008.

– مراقين هشام: محضرات علم الأسلوب، قسم اللغة العربية، سنة ثالثة ليسانس LMD)، 2014م.

– مصطفى إبراهيم وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا، ج1، دت.

– معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتطبيق، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، 2007م.

– منقولة عن الدكتور نور الدين السد من صفحته على موقع التواصل الاجتماعي face book.

– مونيه مركسي: التفكير الأسلوبي في النقد المغاربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة 01، 2016.

– نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة 2010ط، ج2.

– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 2010، مج 1.

– نور الدين السد: المكونات الشعرية في يائية مالك بن الري، مجلة اللغة والأدب (مجلة أكاديمية علمية للغة والأدب)، العدد 14، ديسمبر 1999، الجزائر.

– هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999.

– وائل سيد عبد الرحمان: متاهة النقد العربي المعاصر، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، القاهرة، ط1، 2008م.

– وذناني بوداود: خطاب التأسيس السيمائي في النقد الجزائري المعاصر، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر.

– يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية، التطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2007م.

– يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، مقدمات علمية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1999م.

– يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2002، دط.

– يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ط2.

ثانيا: باللغة الأجنبية

– Commte de Buffon Discoure sur le style 1953م (تجليات حول الأسلوبية)، باريس.

– Louri LOTMAN, La structure du texte artistique, traduit du russe sous la direction d'Henri Meschonnic, Ed. Gallimard, France.

– Pirre Guiraud: ESSAIS de Stylistiquee , 3éme Tirige, Ed Klinksiek, 1980, Paris.

– Raman Takbson: Essais de luiguistisque Générale, Ed Minuit, 1968, Paris Tomel.

فهرس الموضوعات

كلمة شكر وامتنان

إهداء

مقدمة .....أ

المدخل: النقد الأدبي في الجزائر

مفهوم النقد 06

النقد الأبي في الجزائري 09

الفصل الأول: المنهج الأسلوبي

مفهوم الأسلوب 23

محددات الأسلوب.....28

نشأة الأسلوبية ومفهومها 40

اتجاهات الأسلوبية.....49

الفصل الثاني: تلقي المنهج الأسلوبي في النقد الجزائري المعاصر

تلقي المنهج الأسلوبي عند عبد المالك مرتاض.....66

تلقي المنهج الأسلوبي عند نور الدين السد 85

تلقي المنهج الأسلوبي عند عبد القادر بوزيدة 106

خاتمة 119

قائمة المصادر والمراجع 123

فهرس الموضوعات.....129